

**Le conte à la radio en Afrique de l'Ouest. Une pragmatique de l'oralité pour le développement intégral en Afrique? Etude du cas de Radio Parana au Mali (Tome 1)**

Thèse en cotutelle

présentée à la Faculté des sciences économiques et sociales de l'Université de Fribourg  
(Suisse)

et

à l'unité de formation et de recherche en sciences de l'information et de la communication de  
l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (France)

par

**Alexis Dembélé**

du Mali

pour l'obtention du grade de Docteur ès sciences sociales et

Docteur ès sciences de l'information et de la communication.

Dirigée par

Madame Prof. Marie-Dominique Popelard (premier rapporteur) et

Monsieur Prof. Louis Bosshart (deuxième rapporteur)

et soutenue le 14 octobre 2010 à Paris (France).

Fribourg, 2010

## DEDICACE

*A mes parents :  
mon père qui aime fleurir son discours  
de contes et ma mère, que sa repartie en  
proverbes rend économe en paroles ;*

*Aux artisans et artistes de la Parole du Centre  
de communication de Parana ;*

*Ainsi qu'à tous mes confrères et collègues de la  
Communication au Mali, en France et en Suisse.*

## REMERCIEMENTS

Au terme de ces cinq années de recherche en sciences de l'information et de la communication, je remercie vivement les professeurs Louis Bosshart et Marie-Dominique Popelard, directeurs de la présente thèse qui n'ont ménagé aucun effort pour m'aider à progresser. Leurs conseils avisés et leurs sages suggestions m'ont été très précieux. Je dois mentionner de façon particulière Laurence Kaufmann ; elle a inspiré, soutenu et accompagné avec rigueur, compréhension et détermination ce travail. Mille fois merci.

J'adresse une sincère reconnaissance au professeur Olivier Tschannen avec qui, un bout de chemin a été fait. Mais les aléas de la vie l'ont empêché de parvenir avec nous à l'étape d'aujourd'hui.

J'ai une pensée émue pour le Professeur Jean Widmer - arraché trop tôt à l'affection de ses proches et de ses étudiants - avec qui ce travail a commencé. Son ouverture d'esprit, son sens de l'humain, ses questionnements continueront à m'inspirer. Qu'il soit infiniment remercié.

Je dis merci à Cécile et à Pierre, mes compagnons d'exploration dont les demandes de précision et de clarification sont autant d'appels confraternels à mieux voir, à mieux dire, à mieux faire.

J'exprime mille grátitudes aux personnes et institutions en France et en Suisse qui, de près ou de loin m'ont épaulé, m'ont donné un logis et couvert afin qu'aboutisse cette mission d'étude. Mille mercis pour le soutien moral, l'attention fraternelle, les encouragements de toutes formes.

Je salue la présence attentive durant ces années de Laurent et Sylvie, Guy et Claire, Elisabeth, Dany, Josiane, Christiane, Jacob, Honoré, Joseph Tanden.

## PRINCIPAUX SIGLES UTILISES

ACCT	Agence de Coopération Culturelle et Technique
AMARC	Association Mondiale des Radiodiffuseurs Communautaires
AMUPI	Association Musulmane pour l'Unité et le Progrès de l'Islam
ASPCR	Association de San pour la Promotion de la Communication Rurale
BBC	British Broadcasting Corporation
CELTHO	Centre d'Etudes Linguistiques et Historiques par la Tradition Orale
CNRENF	Centre National des Ressources de l'Education Non Formelles
CFI	Canal France International
CIERRO	Centre Interafricain d'Etudes en Radio Rurale de Ouagadougou
CLIC	Centre Local d'Information et de Communication
CLO	Cahiers de Littérature Orale
CMC	Centre Multimédia Communautaire
CMDT	Compagnie Malienne de Développement du Textile
CNRS	Centre National de Recherche Scientifique
CSC	Conseil Supérieur de la Communication (Mali)
DNAFLA	Direction National de l'Alphabétisation et de la Linguistique Appliquée
FESPACO	Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou
FM	Modulation de Fréquence
FAO	Found and Agriculture Organisation
IFAN	Institut Fondamental d'Afrique Noire (Dakar)
ISOLA	International Society for the Study of Oral Literature in Africa
LACITO	Langues et Civilisation à travers la Tradition Orale
LLACAN	Langages, Langues et Cultures d'Afrique Noire
NTIC	Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication
OIF	Organisation internationale de la Francophonie
ORTM	Office de Radio Télévision du Mali
ONG	Organisation Non Gouvernementale
ONU	Organisation des Nations Unies
PNUD	Programme des Nations Unies pour le Développement
RFI	Radio France Internationale
SELAF	Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France
TRRAACE	Toutes les Ressources pour les Radios Africaines Associatives Communautaires et Educatives
UCAP	Union Catholique Africaine de la Presse
UCIP	Union Catholique Internationale de la Presse
UMR	Unité Mixte de Recherches
UNICEF	Fonds des Nations Unies pour l'Enfance
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture
URTEL	Union des Radios et Télévisions Libres (Mali)
URTNA	Union des Radiodiffusions et Télévisions Nationales d'Afrique

## SOMMAIRE

<b>PRINCIPAUX SIGLES UTILISES</b>	<b>4</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>5</b>
<b><i>INTRODUCTION GENERALE</i></b>	<b><i>10</i></b>
<b>1. PROBLEMATIQUES DE L'ORALITE ET DU CONTE</b>	<b>12</b>
<b>2. POURQUOI S'INTERESSER A L'ORALITE A LA RADIO ?</b>	<b>17</b>
<b>3. DE L'ORALITE AU NUMERIQUE ?</b>	<b>22</b>
<b>4. METHODOLOGIE</b>	<b>28</b>
4.1. Comment aborder le matériel oral ?	28
4.2. La langue et ses locuteurs	30
4.3. Transcription et traduction des textes oraux	32
<b>5. ENQUETES, CORPUS, TRAITEMENT</b>	<b>36</b>
<b><i>PRELIMINAIRES : LE CONTE, UN SUJET DE PRAGMATIQUE</i></b>	<b><i>44</i></b>
<b>1. LE CONTE : UNE FORME SIMPLE ?</b>	<b>45</b>
1.1. Questions « jolliennes »	45
1.2. Charles Perrault et les recueils	49
1.3. Jean de La Fontaine et les Fables	51
1.4. Vladimir Propp et les formes du conte	54
<b>2. ASPECTS DE LA TRADITION ORALE AFRICAINE</b>	<b>57</b>
2.1. Plusieurs genres oraux	57
2.2. Comment se caractérise le style oral ?	59
2.3. Quels intérêts pour la radio ?	61
<b>3. DEFINIR LE CONTE EN AFRIQUE</b>	<b>63</b>
3.1. Le conte, un langage et des représentations	63
3.2. Des genres proches du conte : mythe, légende, fable	65
3.3. L'usage social du conte	72
<b>EN CONCLUSION</b>	<b>76</b>
	<b>5</b>

**PREMIERE PARTIE SITUATIONS ET CONTEXTES D'ORALITE \_\_\_\_\_ 78**

**CHAPITRE PREMIER LES CONDITIONS SOCIOCULTURELLES D'ORALITE ET DE COMMUNICATION DES BWA DU MALI \_\_\_\_\_ 79**

**1. CONTEXTES GEOGRAPHIQUE ET SOCIOLOGIQUE \_\_\_\_\_ 81**

1.1. Le pays des Bwa ou le Bwatun \_\_\_\_\_ 81

1.2. L'environnement ethnique des Bwa \_\_\_\_\_ 84

1.3. La révolte bobo ou *Munuti* \_\_\_\_\_ 86

1.4. Indicateurs religieux d'hier et d'aujourd'hui \_\_\_\_\_ 91

**2. LE VILLAGE COMME UN « FAIT SOCIAL » \_\_\_\_\_ 96**

2.1. Un cadre villageois et rural \_\_\_\_\_ 96

2.2. Des stratifications par implantations et par activités \_\_\_\_\_ 99

**3. QUELQUES FACTEURS DE CHANGEMENT ET D'EVOLUTION \_\_\_\_\_ 102**

3.1. L'école et les nouvelles migrations \_\_\_\_\_ 102

3.2. La décentralisation \_\_\_\_\_ 105

3.3. Radio Parana, moyen d'expression et de pratique orale \_\_\_\_\_ 107

3.3.1. Postures \_\_\_\_\_ 107

3.3.2. Contextes et objectifs \_\_\_\_\_ 108

3.3.3. Eléments techniques et ressources humaines \_\_\_\_\_ 110

3.3.4. Des ressources \_\_\_\_\_ 113

**CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER \_\_\_\_\_ 120**

**CHAPITRE DEUXIEME PRATIQUES D'ORALITE ET DE COMMUNICATION \_\_\_\_ 122**

**1. PORTRAITS DE LA PAROLE EN AFRIQUE \_\_\_\_\_ 124**

1.1. Parler est le propre de la personne humaine \_\_\_\_\_ 124

1.2. Divers symbolismes de la parole \_\_\_\_\_ 126

1.3. L'art de bien parler \_\_\_\_\_ 128

1.4. Des chemins de réception de la parole \_\_\_\_\_ 130

1.5. Le poids des mots et la force du message \_\_\_\_\_ 134

**2. RADIOSCOPIE DE LA PAROLE CHEZ LES BWA \_\_\_\_\_ 136**

2.1. Les substituts humains de la parole \_\_\_\_\_ 136

2.1.1. La bouche, moyen de transport de la parole \_\_\_\_\_ 137

2.1.2. La langue, organe de la parole \_\_\_\_\_ 138

2.1.3. La salive, lubrifiant de la parole. \_\_\_\_\_ 140

2.2. La parole et ses symbolismes \_\_\_\_\_ 141

2.2.1. La parole, c'est ce qui vient du ventre \_\_\_\_\_ 141

2.2.2. La parole est constituée comme le corps humain \_\_\_\_\_ 142

2.2.3. La parole comme langage articulé \_\_\_\_\_ 145

2.3. Les paroles sociales	150
2.3.1. Lorsque la radio locale s'inspire des paroles sociales	150
2.3.2. Injurier, c'est parler	154
<b>3. QUESTIONS DE PRAGMATIQUE DU DISCOURS ORAL</b>	<b>156</b>
3.1. Marqueurs d'écriture et d'oralité	156
3.1.1. Existe-t-il une hiérarchie du discours ?	156
3.1.2. Produire dans sa langue : problème ou solution ?	158
3.1.3. Déformations ou création ?	159
3.2. Comme un retour au conte traditionnel	161
3.3. Les spécificités du style oral	163
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE DEUXIEME</b>	<b>166</b>
<b>CHAPITRE TROISIEME PRATIQUANTS D'ORALITE ET DE COMMUNICATION</b>	<b>167</b>
<b>1. TOUT LE MONDE PEUT CONTER MAIS...</b>	<b>170</b>
1.1. Producteurs en amateurs	170
1.2. Producteurs de père en fils	171
1.3. Producteurs par expertise	172
<b>2. SPECIALISTES ET EXPERTS</b>	<b>174</b>
2.1. Les conteurs	174
2.2. Le <i>cebwe</i> , un maître-conteur	179
<b>3. LA PERFORMANCE COMME ENJEU DU STYLE ORAL</b>	<b>189</b>
3.1. Définition, domaines, tendances	189
3.2. Conditions de la performance : le geste, la voix, la musique	191
3.2.1. Le geste	191
3.2.2. La voix	197
3.2.3. La musique	202
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE TROISIEME</b>	<b>207</b>
<b>DEUXIEME PARTIE UNE PRAGMATIQUE DE L'ORALITE A LA RADIO</b>	<b>209</b>
<b>CHAPITRE QUATRIEME LA RADIO, INSTRUMENT DE PRATIQUE D'ORALITE</b>	<b>210</b>
<b>1. ECOUTER LA RADIO EN AFRIQUE</b>	<b>213</b>
1.1. Comme un « tam-tam » venu d'ailleurs	213
1.2. Lorsque l'oralité intéresse la radio	216
1.3. Des représentations et des réflexes communautaires	218
<b>2. LES RADIOS AU MALI</b>	<b>220</b>
2.1. Les débuts et les raisons d'une éclosion radiophonique	220
2.2. Les types de radios au Mali	220

2.3. Fonctionnement des radios libres _____	224
2.4. Les Centres multimédias, lieux de diffusion des savoirs locaux _____	226
2.5. Regards critiques _____	229
<b>3. LE CAS DE RADIO PARANA : LES CONTENUS ET LES PUBLICS _____</b>	<b>232</b>
3.1. Identifications communicationnelles _____	232
3.2. Contenu des programmes et langues de diffusion _____	235
3.2.1. La grille des programmes _____	235
3.2.2. L'enjeu des langues nationales _____	239
3.2.3. Regards critiques : la radio comme un « arbre à problèmes » _____	240
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE QUATRIEME _____</b>	<b>245</b>
<b>CHAPITRE CINQUIEME CE QUE CONTER A LA RADIO VEUT DIRE _____</b>	<b>246</b>
<b>1. LES CONDITIONS SOCIOLOGIQUES DU CONTE _____</b>	<b>250</b>
1.1. Corpus de contes _____	250
1.2. Aspects sociologiques : le temps, les énonciateurs et le public _____	251
1.3. Réception du conte _____	253
<b>2. TRANSFORMATIONS DU CONTE _____</b>	<b>255</b>
2.1. La transcription et les traductions _____	255
2.2. Mettre l'oralité en boîte et la coucher sur du papier _____	256
2.3. Lorsque le conte devient une œuvre littéraire _____	258
2.4. Deux procédés, une conservation _____	260
<b>3. PRAGMATIQUE DU CONTE ORAL _____</b>	<b>262</b>
3.1. De nombreux actes de langage _____	262
3.2. Structure du conte _____	264
3.3. Ce que communique le conte _____	269
3.3.1. Sur la société _____	269
3.3.2. Sur le conteur _____	271
3.4. Les représentations _____	273
3.5. Sur la tradition _____	275
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE CINQUIEME _____</b>	<b>280</b>
<b>CHAPITRE SIXIEME ACTEURS NOUVEAUX POUR FONCTIONS ANCIENNES _____</b>	<b>281</b>
<b>1. LES PERFORMATIVITES DU CONTE _____</b>	<b>284</b>
1.1. Le conte comme parole informative _____	284
1.2. Le conte comme parole pédagogique _____	288
1.3. Le conte comme parole ludique _____	290
1.4. Le conte, une parole normative _____	290
<b>2. LE CAPITAL MEDIATIQUE EN ORALITE _____</b>	<b>293</b>



2.1. Conter dans les langues nationales _____	293
2.2. L'oralité comme un capital symbolique ? _____	297
2.2.1. Une définition sociologique _____	297
2.2.2. Vedettariat ou espaces de reconnaissance ? _____	299
2.2.3. Vers de nouvelles frontières _____	301
<b>3. LORSQUE LA RADIO DYNAMISE L'ORALITE _____</b>	<b>304</b>
3.1. Comme une école et une radio _____	305
3.2. Dynamisme radiophonique et oralité _____	306
3.3. Quels enjeux ? _____	309
<b>4. VALORISATION ET REVITALISATION DE L'ORALITE _____</b>	<b>312</b>
4.1. Effervescences écrites _____	312
4.2. Conter par l'image et le son _____	313
4.3. Le griot, un acteur et sujet médiatique nouveau _____	314
4.4. Des autres langages oraux _____	317
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE SIXIEME _____</b>	<b>318</b>
<b>CONCLUSION GENERALE _____</b>	<b>321</b>
<b>1. LES PASSERELLES SOCIALISANTES DE L'ORALITE _____</b>	<b>324</b>
<b>2. LA RADIO, COMME UNE CARTE MEMOIRE ? _____</b>	<b>326</b>
<b>3. BILAN PERSONNEL _____</b>	<b>327</b>
<b>SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE GENERALE _____</b>	<b>329</b>
<b>1. SOURCES ET ARCHIVES _____</b>	<b>329</b>
<b>2. OUVRAGES ET TRAVAUX SPECIALISES _____</b>	<b>333</b>
<b>3. DOCUMENTS, REVUES, ARTICLES DE PRESSE _____</b>	<b>366</b>
<b>4. SOURCES AUDIOVISUELLES _____</b>	<b>367</b>
<b>5. NETOGRAPHIE ET SITES CONSULTES _____</b>	<b>369</b>
<b>6. CARTES, SCHEMAS, TABLEAUX, PHOTOS _____</b>	<b>369</b>
<b>7. RENCONTRES, COLLOQUES _____</b>	<b>370</b>
<b>TABLE DES MATIERES _____</b>	<b>372</b>

Tout en se déclinant comme une interrogation, notre projet de travailler sur les façons dont la tradition orale trouve sa voie dans les médias de masse voudrait trouver à s'appliquer : l'oralité peut-elle servir ? Dans un travail précédent<sup>1</sup>, nous avons noté l'engouement des sociétés africaines – sociétés marquées par l'oralité – pour les nouvelles technologies de la communication. Après avoir dégagé les enjeux majeurs de l'appropriation et des usages de ces moyens, nous avons relevé que, si l'Afrique et les Africains veulent marquer de leur présence cette société de l'information, ils ne pourront le faire qu'en produisant du contenu et du contenu nouveau. Nous avons alors pensé que la tradition orale qui prend souvent la forme de contes pourrait, pour des raisons multiples, constituer ce contenu. La nouveauté revêtirait alors le support dans lequel ces contes seraient diffusés.

Le projet apparaît ainsi comme un questionnement sur la pratique et le sens de genres oraux quand ils sont diffusés à la radio. Parmi eux, nous comptons aborder les contes et les chants des griots qui constituent pour les sociétés d'oralité des « manuels scolaires », des moyens d'instruction, les leviers d'éducation ou encore de socialisation. La question que nous posons s'énonce comme suit : comment la pratique et la réception du conte et du chant des griots à la radio contribuent-elles à redéfinir les caractéristiques de l'oralité et à bâtir les chemins de développement intégral en Afrique ? Cela permet-il l'exploration de nouvelles médiations dans des contextes et des situations où l'écriture n'est pas le mode premier de communication ?

Nous voudrions privilégier au cours de ce travail les approches pragmatiques, dans la mesure où elles permettent de comprendre les sociétés d'oralité, les concepts qu'elles utilisent, les langages qu'elles véhiculent et partagent. On le sait, avec l'écriture, l'Afrique s'enrichit de

---

<sup>1</sup> *Analyse sociologique du discours des pays du Sahel sur la société de l'information*, Mémoire de diplôme d'études approfondies en sociologie de la communication, sous la direction de Prof. Laurence KAUFMANN, Université de Fribourg, février 2005, 139 p.

nouvelles conditions de production et de reproduction de « la pensée ». De plus, il y a quelques décennies, d'autres modes d'expression sont apparus sur le continent avec les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Se les approprier et en user relève d'un défi de développement. Mais pour quoi faire, pour quoi dire ? En prenant les cas de deux genres oraux comme le conte et le chant des griots, nous formulons l'hypothèse qu'ils entrent dans le capital médiatique au titre d'une intégration de la tradition dans la modernité.

## 1. PROBLEMATIQUES DE L'ORALITE ET DU CONTE

Interroger la tradition orale ne consiste pas uniquement à se tourner vers le passé. Il s'agit aussi d'examiner ce qu'elle dit aujourd'hui et ce qu'elle permet de voir dans l'horizon des possibles. L'oralité telle que nous proposons de l'aborder à travers la radio de proximité dans le contexte d'une société sans écriture, doit être située dans la double perspective d'une revalorisation et d'une valorisation. L'oralité pourrait être considérée comme une modalité de civilisation par laquelle les sociétés assurent la pérennisation d'un patrimoine verbal conçu comme un élément essentiel de ce qui fonde la cohésion communautaire. On entendra la tradition de la façon dont l'universitaire béninois Ascension Bogniaho la définit comme « un ensemble prodigieux de connaissances de toutes catégories, amassées et ordonnées par un peuple depuis des temps immémoriaux et léguées de génération en génération »<sup>2</sup>. Comprise dans ce sens, la tradition serait donc l'expérience historique d'un peuple telle qu'elle s'exprime ordinairement ou de façon soutenue pour une perpétuation de la culture, somme de savoirs, de connaissances encyclopédiques léguées avec plus ou moins de fidélité.

La tradition orale s'appréhende alors comme couvrant l'ensemble du tableau culturel d'un peuple qui, bien qu'ignorant l'usage d'une écriture graphique de ses langues, dispose d'un patrimoine immatériel transmis de génération en génération. Amadou Hampâté Ba (1900-1991) peut être considéré comme un des défenseurs de ce patrimoine et dont une des déclarations les plus célèbres est celle-ci : « En Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle ». Boutade ou appel ? En tout cas, le vieux sage du Mali tout en rendant hommage aux traditions orales, s'inquiétait de la menace de leurs disparitions et attirait l'attention de tous sur la nécessité de leur sauvegarde. D'autres intellectuels africains expriment la même préoccupation. C'est le cas du Sénégalais Alioune Diop,

---

<sup>2</sup> BOGNIAHO, Ascension, 2001 :38.

fondateur de la maison d'édition *Présence Africaine*, lorsqu'il écrit : « Nos monuments à nous, ce sont les traditions orales qui meurent avec les vieillards qui meurent [...] Nous sommes dans le monde un peuple fragile »<sup>3</sup>. Car les traditions orales sont définies comme étant « à la fois religion, connaissance, science de la nature, initiation de métier, histoire, divertissement et récréation ; [...] c'est cet héritage de connaissances de tous ordres patiemment transmis de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges »<sup>4</sup>. Mais on sait que le mode de transmission de génération en génération fait courir le risque de la disparition. En définitive, il semble que la tradition orale sous les formes de contes et de chants de griots est à même d'innover la mémoire collective d'un groupe social. C'est pour cela que nous formulons une première hypothèse qui intègre la tradition dans la modernité où communiquer continuerait une tradition en veillant à sa pérennisation grâce aux nouvelles conditions de conservation qui se présentent.

Pour le Mali, notre terrain d'enquête, Doulaye Konaté, un spécialiste des traditions orales, rafraîchit les mémoires en avertissant : « La prédominance de l'oralité ne doit pas faire oublier que l'usage de l'écrit est un phénomène ancien dans ce pays »<sup>5</sup>. Dans le contexte des savoirs mondialisés, le fait que l'oralité prend sens par rapport à l'écriture fait débat dans diverses branches des sciences humaines. Nous aurons l'occasion d'exposer plus loin quelques éléments des réflexions proposées par les uns et les autres. Notons déjà que certaines sociétés, bien qu'ayant été très tôt en contact avec des procédés scripturaux, ont choisi de ne pas en faire leur

---

<sup>3</sup> DIOP, in DIAGNE Mamoussé, 2005 : 13.

<sup>4</sup> KI-ZERBO, Joseph, 1991 : 19.

<sup>5</sup> KONATE, Doulaye, 2006 : 5.

Les manuscrits de Tombouctou, grande ville universitaire au XV<sup>e</sup> siècle, constituent un exemple. Près de 18 000 documents peuvent être aujourd'hui consultés aujourd'hui au Centre Ahmed Baba. Celui-ci, avec l'appui de l'UNESCO travaillent à la récupération d'autres manuscrits estimés à 80 000. Les textes disponibles traitent des sciences exactes (mathématiques, médecine, astronomie), de l'art, de la littérature, de l'architecture.

mode principal de communication. Elles empruntèrent des systèmes d'écriture pour retranscrire des textes dans leur langue ou inventer des procédés graphiques pour des usages très précis (par exemple dans les sociétés initiatiques). Des spécialistes de l'oralité africaine expliquent un tel choix par le fait que les sociétés en question ont une telle conception de la parole qu'il était inconcevable de l'asservir à un système figé, matérialisé et donc appauvrissant. Pourquoi donc ce besoin d'écrire ? demande l'écrivain et ethnologue malien Amadou Hampâté Bâ (1900-1991). « Lorsque j'écris, répond-il, c'est de la parole couchée sur le papier »<sup>6</sup>. Néanmoins, l'auteur de *L'Etrange destin de Wangrin* n'est pas moins convaincu que « poser l'oralité sur le papier » permet de la perpétuer, de la sauvegarder. Sa prodigieuse production littéraire témoigne de l'histoire coloniale et nous renseigne sur les us et coutumes de l'administration indigène. En ce qui nous concerne ici, nous savons que le « Sage de Marcory » s'est intéressé aux modes de transmission du savoir par les contes et les légendes. Ne disait-il pas « qu'instruire en amusant a toujours été le grand principe des maîtres africains de jadis »<sup>7</sup>. Amadou Hampâté Bâ avait souci de préserver la tradition en lui donnant l'opportunité de traverser les frontières et de repousser l'horizon des possibles. Pour lui, l'écriture semble opportune pour atteindre un tel but. Elle offre un support nécessaire et accessible à ceux qui souhaitent s'en imprégner ou la transmettre. D'où une deuxième hypothèse qui cible le médium où communiquer ne consiste pas seulement à collecter, transcrire où traduire mais consisterait aussi au choix du support en vue de le rendre accessible à ses publics.

Il faut le dire : aucune étude sérieuse n'est possible sur la tradition orale en Afrique sans considération de ce qui fait son pilier central : la

---

<sup>6</sup> BA, Amadou Hampâté, 1991, « Un maître de la parole », d'après Mémoire d'un continent, émission Radio France Internationale, par Ibrahima Baba Kaké, CD audio [Extraits des archives de Radio Niger, Radio Abidjan, Radio Mali, RFI, Unesco].

<sup>7</sup> *Idem*.

parole. Celle-ci est considérée comme le fondement de la vie communautaire dans les sociétés d'oralité. Elle trace les lignes de l'harmonie sociale, contient les ingrédients la bonne entente entre les hommes et porte le secret de la fécondité du groupe. Les contes et les chants de griots sont définis comme des paroles destinées à éduquer, à enseigner, à prévenir, à exhorter. Dans ce cas, il convient de connaître d'une part, le crédit qui leur est accordé lorsqu'ils sont retransmis par un media comme la radio et d'autre part d'évaluer ses capacités de mutations sémantiques afin de répondre aux attentes des récepteurs donnés. Aujourd'hui, on ne peut pas s'intéresser à l'oralité africaine sans prendre en compte ce que Walter Ong (1912-2003) a qualifié d'« oralité seconde », c'est-à-dire l'oralité médiatisée grâce aux moyens modernes de transmission. Ce jésuite qui eut pour directeur de thèse à l'université de Saint-Louis (E.U) le théoricien de la communication Marchall McLuhan est connu pour ses travaux sur la littérature de la Renaissance, sur l'histoire de la pensée et la culture contemporaine. Pour lui, l'oralité seconde est le fait que les moyens modernes de transmission donnent à la communication orale une nouvelle dimension. Ils lui permettent d'échapper aux contingences temporelles et spatiales. Ici, les interlocuteurs sont en réalité éloignés l'un de l'autre mais « se voient » à travers les images, « s'entendent » à travers les voix qui sont retransmises. Cela nous conduit à poser cette troisième hypothèse : communiquer par les contes ou les chants à la radio, c'est se présenter des publics et se représenter des publics en usant des moyens auditifs de performance pour transmettre un message?

Les hypothèses formulées visent à élucider une seule question : comment les pratiques radiophoniques mettent-elles en valeur la tradition orale ? Etant entendu que dans pratiques radiophoniques, nous abordons les émissions de « contes et légendes » dans la station de Radio Parana implantée en milieu rural, à San, au nord-est du Mali. Parler de la « mise en valeur », c'est analyser les nouveaux langages et observer les pratiquants d'oralité que sont les conteurs ainsi que les griots qui interviennent dans

cette radio. Enfin, la tradition orale doit être abordée comme un « patrimoine culturel immatériel » tel que défini par des instances comme l'UNESCO. Recueilli, sauvegardé et transmis, il nous semble qu'un tel patrimoine constitue une richesse capable de tracer les chemins de développement dont les sociétés d'oralité ont besoin.



## 2. POURQUOI S'INTERESSER A L'ORALITE A LA RADIO ?

La question traverse notre parcours personnel et professionnel. En effet, après des études en journalisme<sup>8</sup>, il nous a été confié la création et l'animation d'un centre de communication pendant une dizaine d'années. Une des composantes majeures du centre est la station de radio. Dès le départ, avec l'équipe des animateurs et des journalistes, nous avons prévu dans la grille des programmes l'émission des « contes et légendes du terroir » et fait appel aux conteurs et artistes locaux. Quel ne fut pas notre étonnement en constatant d'année en année le succès d'une telle émission. Des auditeurs en redemandent et se procurent les cassettes produites par la radio. De nouveaux conteurs sont régulièrement signalés par les villageois.

L'engouement des énonciateurs et l'accueil du public et des auditeurs nous ont incité à analyser le rôle joué par les traditions orales à la radio. Conscient de la position particulière que nous occupons en tant que créateur et directeur de la radio, il est nécessaire, d'un point de vue méthodologique, de préciser dans quelle mesure cela constitue un handicap ou une opportunité : en effet, dans cette entreprise, nous occupons la position de l'acteur et du juge. Ce qu'est devenue la station de radio aujourd'hui est en partie le fruit de notre propre réflexion et de notre travail de terrain. C'est en effet suite à notre propre initiative que la grille des programmes a été élaborée et mise en œuvre. Nous avons donc joué un rôle dans le fait que contes et chants de griots soient diffusés à la radio. En même temps, nous n'avions pas forcément envisagé que les émissions portant sur les traditions orales aient le succès qu'elles ont effectivement eu. Ce succès est à la source de notre présente interrogation.

Répondre à la question du pourquoi, c'est envisager plus loin le comment. Les moyens à retenir pour étudier le conte à la radio sont fournis

---

<sup>8</sup> Ecole supérieure de journalisme de Lille (France), promotion 1992.

par des auteurs qui mènent une réflexion pragmatique sur l'oralité. Geneviève Calame-Griaule rappelle ce précepte de la plus haute importance chez les Dogon : « Si tu veux faire savoir une chose à ton compagnon, l'homme qui désire savoir, il n'est pas bon de nommer le nom : on le dit avec un conte »<sup>9</sup>. Conseil pédagogique certes, mais nous y percevons aussi le rôle éminent du conte dans le protocole de la transmission. Il est considéré comme un texte oral, aussi paradoxal que cela puisse paraître (la parole s'envole, l'écrit reste). Le genre oral contient des logiques propres, des dynamiques particulières. Tout comme l'écriture a les siennes d'ailleurs. La coexistence – non moins pacifique entre les deux – reste possible. Toutefois, devant la fanfaronnade et les suffisances que semble parfois se donner l'écrit, certains auteurs assurent que l'oralité n'a pas dit son dernier mot quant à sa capacité de révéler les identités, de faire mémoire, à transmettre. Même « silencieux »<sup>10</sup>, dit l'anthropologue malien Mamadou Diawara, l'oral est « puissance », il est « empire ». Dans l'avant-propos de son étude intitulé *L'empire du verbe*, il explicite :

Ici tout ce qui est vraiment important est dit sur le mode de l'allusion sinon de la parabole ou du proverbe. Le recours à ce mode d'expression est d'autant plus courant que le diseur s'adresse à un auditeur adulte ou que le texte concerne des affaires délicates d'hier ou d'aujourd'hui. J'ai donc appris à être sensible au dire du silence, mieux, à réaliser la préséance de celui-ci par rapport aux choses dites. J'ai appris que « le Silence est l'aîné de la parole ». Avec cela, j'affrontais (et j'affronte encore) la logique du système occidental pour lequel « au commencement était le Verbe<sup>11</sup>. »

Résolument tourné vers les pratiques modernes, l'américain d'origine nigériane Isidore Okpewho demande que les chercheurs reconsidèrent la façon d'aborder l'oralité parce que considère-t-il, cette oralité « cède peu à pas à l'écriture et à la technologie »<sup>12</sup>. Par ailleurs encore Isidore Okpewho,

---

<sup>9</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1965 : 148.

<sup>10</sup> DIAWARA, Mamadou, 2003 :17; 25.

<sup>11</sup> DIAWARA, Mamadou, 2003 :17.

<sup>12</sup> OKPEWHO, Isidore, 1992 : 40.

parce qu'elle a beaucoup à nous apprendre sur la culture humaine, les « Africains cultivés ont compris qu'il est nécessaire de sauver les vertus essentielles de la littérature orale afin de conserver une certaine continuité culturelle »<sup>13</sup>. Isidore Okpewho identifie deux tâches pour ce faire. D'abord enregistrer et transcrire, puis traduire en langues européennes, l'anglais, le français, par exemple. Ensuite, adapter les textes aux contextes et aux publics parce de nos jours, les traditions orales font partie de la vie contemporaine. En effet, nombre d'artistes traditionnels gagnent actuellement leur vie en pratiquant dans les villes l'art de l'oralité. Pourtant, regrette Isidore Okpewho,

tout étudiant qui décide de choisir pour sujet d'étude la littérature orale pense d'abord, sinon exclusivement, à retourner au village, même s'il, ou elle, est natif-ve d'une ville. Il ne lui vient guère à l'idée que, dans les différents moments de la vie urbaine – le travail, le mariage, les enterrements, les sports – on trouve des ingrédients de la culture traditionnelle, ne serait-ce que des chansons, qui révéleraient des influences, des transformations, des mutations culturelles<sup>14</sup>.

Nous sommes d'avis que les points de vue du chercheur doivent être pris en compte dans notre travail. Les changements sociaux et les nouvelles technologies exigent de regarder autrement l'oralité, ses modes de conservation et ses usages. Notre problème cependant consiste à voir comment imposer de la pertinence aujourd'hui avec un conte dans un *iPod* ou sur un *site web* quelconque ? En effet, avec l'épopée ou le chant, le conte témoigne clairement de la spécificité de l'oralité et de la création littéraire pour des civilisations ne disposant pas du support objectif et indépendant de la présence physique du locuteur, comme les civilisations africaines traditionnelles. C'est ce qu'a tenté de démontrer récemment Mamoussé Diagne dans *Critique de la raison orale*. Ce philosophe-chercheur de l'Université de Dakar (Sénégal) entreprend d'interroger les « modalités et les mécanismes au moyen desquels les pratiques discursives des civilisations

---

<sup>13</sup> OKPEWHO, Isidore, 1992 : 41.

<sup>14</sup> OKPEWHO, Isidore, 1992 : 49.

africaines traditionnelles s'élaborent, se gèrent et transmettent»<sup>15</sup>. Car, remarque-t-il, le patrimoine oral est toujours présenté comme éclaté, diffus. Prenant l'exemple du conte<sup>16</sup>, le philosophe sénégalais y décèle comment justement le conteur dans la tradition fait passer non seulement le message officiel, mais aussi les messages connotés, et comment cela est voulu par la tradition. Pour Diagne, il s'agit d'une opération généralisée dans la production du patrimoine pédagogique de la tradition orale.

Sur le continent africain, l'oralité est encore privilégiée en tant que moyen de communication, contes et proverbes servent souvent à « expliciter l'implicite », à co-noter le discours, à « débroussailler le soupçon ». Ils sont une puissance nourricière de l'argumentation, de la discussion, du récit, de la palabre dont Jean-Godefroy Bidima affirme qu'elle est « une juridiction de la parole »<sup>17</sup>. Cet auteur, attentif à l'usage pratique des modes de communication traditionnelle, propose, au regard des conflits qui surgissent et perdurent, de repenser l'espace public à partir de la tradition de la palabre qui serait selon lui, une manière de confronter la tradition à la modernité, d'exercer des médiations en évitant le carcan des rigueurs et carcans juridiques imposées. De tels atouts expliquent sans doute l'intérêt pour des gens d'écriture à recueillir les contes, à les collecter auprès des anciens, des griots ou d'autres acteurs sociaux jadis considérés comme des bibliothèques, des « cassetothèques », et pourquoi pas, des vidéothèques.

Si les questions d'ordre pratique de l'oralité sont ainsi envisagées avec détermination et sérieux, comment alors appréhender les méthodes de production de cette oralité ? Dans le domaine des récits de contes, le dernier cinquantenaire des pays du Sahel est marqué par une œuvre majeure : *Les*

---

<sup>15</sup> DIAGNE, Mamoussé, 2005 :11.

<sup>16</sup> DIAGNE, Mamoussé, 2005 : 124-156.

<sup>17</sup> BIDIMA, Jean-Godefroy, 1997 :127.

*contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop (1906-1989). Elle est significative d'une part du passage de l'oral à l'écrit et, d'autre part, elle renseigne sur la sociologie du conte en milieu d'oralité. Pour mieux mesurer l'importance du travail de l'auteur sénégalais, on peut dire que *Les Contes d'Amadou Koumba* sont à l'Afrique francophone ce que les contes de Charles Perrault (1628-1703) sont à l'Europe. Malgré les époques et les sociétés qui les séparent, Birago Diop et Charles Perrault portent en eux le souci de la conservation des traditions populaires. Tous deux procèdent à des récoltes minutieuses en vue de nourrir les générations futures. Grâce à eux et par le travail d'une certaine réécriture, les recueils de contes habitent désormais la mémoire collective. Ainsi, la collecte, la traduction et la mise en écriture des récits continuent de passionner de nombreux chercheurs. Vingt ans après sa mort, des critiques littéraires, des études sociologiques, de linguistique ou d'anthropologie sont toujours consacrées à Birago Diop.

On sait que Birago Diop, alors qu'il exerçait ses fonctions de vétérinaire, a recueilli ses récits au Sénégal et dans l'ancien Soudan français (aujourd'hui le Mali), auprès des grands conteurs représentés par cette figure mémorable d'Amadou Koumba. De plus, Mohamadou Kane travaille sur des contes écrits et publiés en français, alors que Birago Diop a entendu conter ces récits dans quelques langues africaines, surtout le *wolof*, le *pular*, le *malinke*, le *bamana*, le *fong*, etc., recourant même à un traducteur lorsqu'il ne connaissait pas la langue. La recherche critique poursuit ici un double objectif : d'abord, caractériser le conte africain en étudiant les contes d'origines diverses ; ensuite, éclairer le passage du conte traditionnel au conte moderne. Ce travail de pionnier nous inspire de porter le conte sur les terrains nouveaux des médias de masse comme la radio en nous posant les questions de sa réception et du/des publics du genre oral. Comment le conte à la radio est-il reçu par des auditeurs-trices, conscients des évolutions du langage et des technologies nouvelles pour le recueillir, le diffuser, le conserver ?

### 3. DE L'ORALITE AU NUMERIQUE ?

Notre problématique interroge la pratique du conte à la radio parce nous supposons que ce langage révèle le genre oral par excellence. Il permet également de pointer du doigt un certain nombre de mécanismes lorsque l'oral se mue en écrit. Et pour aller encore plus loin, nous posons cette interrogation : comment le conte, passé au creuset d'un média oral de masse comme la radio, peut-il être émis, entendu et reçu ? Pour les sociétés africaines, nous pensons que cette situation paraît inédite dans des contextes en pleine mutation. Les sociétés africaines dites traditionnelles sont depuis l'ère coloniale et notamment après les indépendances (dans les années 1960) marquées par de profonds changements de tous ordres. Le langage et les manières de communiquer ont évolué. De nouveaux médias sont apparus. Au crieur public du village s'est substituée l'annonce radiophonique dans la rubrique des « avis et communiqués ». Certains médiateurs traditionnels et professionnels de la parole, tels que les griots ou les forgerons, voient leur rôle social se modifier.

Véronique Hertrich, chercheuse à l'INED (Institut nationale d'études démographiques) a consacré près de quinze ans à étudier les évolutions sociales observables chez les *Bwa* du Mali. Sa thèse en démographie (1996), résultat d'enquêtes minutieuses auprès d'un groupe test de dix villages et d'une centaine de familles, conclut à des évolutions significatives du fait de la modernité, mais relève aussi des permanences tenaces favorisées par le poids de la tradition en milieu rural. Approfondissant certains aspects des travaux que nous venons de mentionner, Marie Lesclingand<sup>18</sup> s'est, quant à elle, intéressée à un phénomène récent concernant les mêmes terrains d'enquête, phénomène marqueur de changements et de mutations : l'exode rural des jeunes femmes vers les villes. Dans la société *bo*, cette pratique est nouvelle. Jusqu'au milieu des années soixante-dix, l'exode concernait

---

<sup>18</sup>LESCLINGAND, Marie, 2000, 139-158.

seulement les jeunes hommes. L'étude met en évidence que le phénomène a depuis lors gagné de nombreuses jeunes filles et jeunes femmes du milieu rural. Les récoltes terminées, elles partent dans les villes travailler comme ménagères ou « bonnes à tout faire<sup>19</sup> » afin de « constituer le trousseau de mariage, d'apprendre une autre langue ou encore revenir au village « avec de beaux habits<sup>20</sup> ».

Ce sont ici des changements et des mouvements dont l'influence nourrit la tradition du conte, l'horizon du conte, les mots du conte. En migrant du village vers la ville avec l'exode rural des jeunes, le conte subit à n'en pas douter des variations au contact d'autres cultures, d'autres langues comme le bambara. Et il n'est pas inintéressant d'en connaître un peu les contours. Par ailleurs, l'on devrait se demander si cet « exode » du conte n'a pas d'effet sur les façons de conter, sur les mots utilisés par les conteurs ? C'est dire que les situations nouvelles, tant à l'interne, qu'à l'externe marquent fortement les pratiques des sociétés considérées comme traditionnelles. Celles-ci sont en mutation ; l'usage des moyens de médias de masse leur permet d'aller au-delà des contingences locales et de contribuer au développement du patrimoine culturel immatériel. Voyons à présent comment, sous d'autres cieux, la permanence et le changement dans la société sont provoqués et soutenus.

En France, le sociologue et philosophe du contemporain Edgar Morin notait il y a bien longtemps que la radio était un des médias qui allait accélérer la culture de masse. Dans *L'esprit du Temps*, il écrit :

Une culture de masse est produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive (qu'un néologisme

---

<sup>19</sup> Les travailleuses saisonnières sont aussi surnommées « les 52 ». Cette appellation rappelle les cinquante-deux semaines que compte une année. Une telle ironie arithmétique en dit long sur les conditions souvent de séjour souvent pénible en ville en ville.

<sup>20</sup> Lesclingand, 2004, *Nouvelles pratiques migratoires féminines et redéfinition des systèmes de genres*, Thèse de doctorat en sciences économiques, mention démographie économique de l'Institut d'études politiques de Paris, sous la direction de Thérèse Locoh, Paris, 300 p.

anglo-latin appelle mass-media) ; s'adressant à une masse d'individus saisis en deçà et au-delà des structures internes de la société<sup>21</sup>.

La culture de masse, précise encore le philosophe, « constitue un corps de symboles, mythes et images concernant la vie pratique et la vie imaginaire, un système de projections et d'identifications spécifiques »<sup>22</sup>. Parmi les moyens de diffusion de la culture de masse dans l'art, le cinéma, la chanson, la danse ou la presse, pour le sociologue français, la radio apparaît comme le meilleur et le véritable porte-voix. Parce que, explique-t-il, est constituée « cette zone de création et de talent au sein du conformisme standardisé »<sup>23</sup>. Le regard du sociologue sur sa société, à une certaine époque, met en exergue le rôle du médium, donc de la technique par lequel passe la communication et l'information. L'on est en droit alors de demander si le médium accélère la réception, améliore ou altère le message.

Tout compte fait, la radio a trouvé en Afrique un terrain de prédilection. Elle est populaire, adulée même. Nous en verrons plus loin les raisons. Malgré des difficultés d'implantation dues au climat et aux contraintes technologiques, des émetteurs de radio furent opérationnels dès les années 1930. Selon André-Jean Tudesq (2003), la radio resta jusqu'aux indépendances une source d'information principalement adressée aux Européens installés sur le continent, même si certaines langues africaines étaient utilisées sur les ondes dès après la Seconde Guerre mondiale. L'arrivée sur le marché de postes transistors de facture japonaise (dans les années 1960-70) permit, dans un premier temps, un développement plus important de l'écoute. Mais c'est surtout la création de radios de proximité utilisant les langues locales, qui pousse à partir des années 1990 les habitants des zones rurales à écouter des émissions et à se procurer des postes récepteurs. Divers facteurs ont favorisé le développement de radios

---

<sup>21</sup> MORIN, Edgar, 1962 : 15.

<sup>22</sup> MORIN, Edgar, 1962 : 17.

<sup>23</sup> MORIN, Edgar, 1962 : 36.



privées. Les progrès techniques bien entendu mais aussi, dans le cas du Mali, la chute d'un pouvoir dictatorial (1968-1991) ayant contribué à la liberté de parole du commun des Maliens<sup>24</sup>. La radio est devenue le moyen le plus utilisé parmi les moyens de communication, remplissant certaines missions jadis assurées ou réservées au griot ou au forgeron.

En 2008, le Mali compte 167 stations de radios libres opérationnelles dont Radio Parana. Radio Parana, créée en 1995, fait partie du système d'information et de formation du diocèse de San (église catholique). Elle est reconnue à la fois comme radio associative, communautaire et rurale. Elle émet de Parana, petit village situé non loin de la ville de San, dans un centre de communication. Hormis quelques émissions en français (langue officielle au Mali) et bambara (langue la plus parlée), la majorité des diffusions se fait en *bomu*<sup>25</sup>, la langue des Bwa. Les nouvelles générales et plus locales (notamment les annonces de décès ou les messages personnels) sont émises à heures régulières et l'on se réunit autour des postes pour les écouter. La grille des programmes donne aussi une part importante aux préoccupations du monde rural (techniques et conseils agricoles, entretien de l'environnement). Mais à la différence de nombreuses autres stations qui ont vu le jour au Mali ces dernières années, Radio Parana s'est également donné pour mission la valorisation du patrimoine bo, de la culture locale. Pour ce faire, ses journalistes sillonnent les villages pour enregistrer les meilleurs musiciens, les meilleurs conteurs et couvrir les événements exceptionnels dont la mémoire se perd peu à peu. En studio, il arrive d'inviter un ancien bien au fait des coutumes traditionnelles qui peut, en une demi-heure, discourir sur un thème donné. Ces émissions qui mettent en valeur des

---

<sup>24</sup> L'arrêté interministériel autorisant la création de services privés de radiodiffusion sonore par voie hertzienne terrestre en modulation de fréquence (selon certaines conditions) a été signé le 7 avril 1992 au Mali.

<sup>25</sup> Le *bomu* est la variante dialectale parlée au Mali du bwamu, langue *gur* (voltaïque) étudiée par Gabriel Mannes. Les Bwa (ou Bwaba) sont présents au Mali et au Burkina Faso.

aspects culturels propres aux Bwa sont très appréciées dans les villages de la région. Devant le succès de ces émissions, en particulier de l'émission de contes, les responsables de la radio ont pris la décision de les diffuser sous forme de cassettes audio. A l'accueil du centre de Parana, on peut ainsi acheter des cassettes de contes, de chants de femmes, de prestations de griots ou d'autres troupes chorégraphiques, de musique de poètes joueurs de 'uanni (une sorte de harpe-luth), de réflexion sur les coutumes de chasse ou encore du mariage traditionnel, etc.

La majorité des contes diffusés a été enregistrée en situation « naturelle » de conte, l'animateur de la radio allant trouver les conteurs dans leur village et les enregistrant en soirée, entourés du public habituel. Le média radiophonique joue ainsi un rôle de première importance pour la production littéraire orale, dans la mesure où il n'est pas seulement un instrument de diffusion, mais aussi un moyen actif de conservation. L'émission de contes pour le public, tel un feuilleton à la Woody Allen dans *Radio Days* (1987), a eu très vite un tel succès qu'elle a entraîné une « revitalisation »<sup>26</sup> de la fonction du conte dans un contexte où la pratique des soirées-contes tendait à se perdre ». En effet, la médiation du support audio entraîne une réappropriation d'un patrimoine culturel immatériel, tant par les jeunes « générations que par les plus âgées. Les conteurs enregistrés par la radio connaissent eux-mêmes une popularité qui dépasse leur village

---

<sup>26</sup> Signalons deux articles de Cécile Leguy :

- 2007, «Revitalizing the Oral Tradition : Stories Broadcast by Radio Parana (San, Mali) », *Research in African Literatures*, Sept. 2007, vol. 38, n°3, p. 136-147, (numéro spécial sous la direction d'Isidore Okpewho : " The Preservation and Survival of African Oral Literature").

- (à paraître), «Le conte à la radio : un nouvel espace de performance. L'expérience de Radio Parana (Mali) », in Mwatha Ngalasso (dir.), *Poésie et clichés dans le conte*, CELFA/Université de Calgary. Ces deux contributions scientifiques soutiennent que l'action du média radiophonique ne consiste pas seulement à conserver autrement, grâce aux nouvelles technologies, un patrimoine littéraire qui pourrait sombrer rapidement dans l'oubli. Il s'agit également d'un « nouvel espace de performance » qui a pu entraîner une certaine « revitalisation » du conte.

natal. De l'avis de la plupart d'entre eux comme nous avons pu le vérifier au cours d'une rencontre en juillet 2005 (dont il sera question plus loin), ils sont souvent invités à conter dans d'autres villages parce qu'ils sont connus des auditeurs de la radio.

Le cas de radio Parana, en le situant dans le paysage audiovisuel de l'ouest africain et en particulier de celui du Mali, devrait nous permettre d'envisager plusieurs questionnements. Il s'agit d'abord de manière plus générale de l'influence des médias en littérature orale. Ensuite, nous pourrions analyser l'impact que peut avoir une pratique de collecte et de préservation du conte pour la radio. Côté réception, l'on devrait demander quelles représentations se font les auditeurs du conte et du conteur. Nous verrons d'ailleurs dans les entretiens avec les conteurs comment ils conçoivent leur rôle et d'où ils tirent les ficelles de leurs « créations ».

#### 4. METHODOLOGIE

##### 4.1. Comment aborder le matériel oral ?

Les chercheurs rompus aux pratiques en vigueur dans les sociétés d'écriture le savent bien : face aux sources orales, il faut inventer d'autres façons de travailler, sans se perdre en l'absence d'archives et de références matérielles (momuments, objets, etc.). C'est pourquoi F. N'Sougan Agblemagnon dans *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire* pose ce problème qui est aussi le nôtre en ces termes :

Y a-t-il une méthode que nous puissions valablement appliquer au matériel oral ? Certes, on a étudié la parole, le langage, les mythes, les contes, les proverbes, les chants populaires, les danses, mais nulle part nous ne trouvons une « méthode toute prête » capable de nous délivrer des difficultés rencontrées..., de nous aider dans l'étude de ces différents éléments du matériel oral<sup>27</sup>.

Le matériel oral dont il est question ici est entré en contact avec les nouveaux modes d'expression telle que la radio. Il semble fragile, constamment soumis à la variabilité du fait du contexte, des énonciateurs, des récepteurs. Sa conservation, parfois aléatoire, n'arrange rien. Nous procédons alors comme l'archéologue. Celui-ci, non seulement, se doit de faire des fouilles dans les décombres enfouis en terre, mais il est amené à faire des coupes dans la réalité. Malheureusement pour nous, notre terrain n'est pas bien conservé, toutes les strates s'entremêlent, elles sont parfois bouleversées par les changements, par l'histoire plus ou moins récente. Il arrive même que ces mêmes strates soient retournées car le mélange de matériaux de divers âges est ici extrême, du fait même du caractère fluide du matériel oral.

Pour faire face au problème ci-dessus posé, nous proposons de croiser deux approches. La première, que nous appellerons la description

---

<sup>27</sup> AGBLEMAGNON, F., 1984 : 16.

ethnographique du discours. Ce procédé permet d'analyser les façons de faire ordinaires que des acteurs sociaux ordinaires mobilisent afin de réaliser leurs actions ordinaires. C'est une démarche qui se veut attentive à la « dynamique de l'ordre social résultant d'une construction incessante et interactive, lisible dans les procédures mises en œuvre par les partenaires sociaux dans leurs activités quotidiennes<sup>28</sup> ». Elle accorde une place centrale au point de vue des acteurs observés dans leur milieu de vie. Ainsi, pour aborder notre objet d'étude, le conte à la radio, nous chercherons à considérer les conditions sociales de son énonciation, donc de sa production. C'est pourquoi nous décrirons de manière aussi large que possible les contextes physique, historique et socioculturel des contes.

Nous croiserons cette approche avec les études de linguistique et des sciences du langage. Il s'agit d'élaborer un métalangage susceptible de faire toucher le fond des éléments analysés ou décrits, de montrer en quoi ils servent la communication. Et cela pour deux raisons. D'abord, parce que le matériel oral que nous manipulons et auquel nous accordons du prix relève avant tout de la langue. Ensuite, parce que la science du langage trouve des applications multiples dans l'étude de la parole, une notion et un concept auxquels les sociétés d'oralité attachent beaucoup d'importance.

En définitive, notre approche se veut résolument descriptive tout en cherchant à dégager les relations qui articulent les faits, qui dessinent « la logique de l'oralité » ; notre démarche est interprétative par la prise en compte des contenus. Nous évoluons aux frontières de plusieurs disciplines des sciences sociales : qu'il s'agisse de la linguistique, de l'anthropologie, de la sociologie, des sciences de l'information et de la communication, etc. Nous tenterons de convoquer chacune avec autant de pertinence que possible.

---

<sup>28</sup> CHARAUDEAU, P. et MAINGUENEAU, 2002 : 236.

## 4.2. La langue et ses locuteurs

Les locuteurs auprès de qui les contes sont recueillis, sont les *Bwa* (au singulier bonu ou bo). La langue des Bwa est le *bomu* ou le *bore*<sup>29</sup>. Elle appartient au rameau dit Voltaïque ou Gur. Les *Bwa* habitent le *Bwatun* (littéralement, le pays des Bwa), territoire à cheval entre le Mali et le Burkina Faso. Ils sont estimés à 500 000 personnes dont près de la moitié vivent au Mali. Une vingtaine de langues sont parlées dans l'ensemble du Mali. Afin d'organiser leur utilisation, la Direction nationale de l'Alphabétisation Fonctionnelle et de la Linguistique (DNAFLA) proposa en 1979 des changements dans l'alphabet alors en vigueur depuis 1966. En 1991, ils ont retenu une transcription officielle de dix langues dites « langues nationales »<sup>30</sup>. La langue française, reste la langue officielle. Elle coexiste avec une dizaine de langues nationales (voir tableau).

	Nom autochtone	Nom francisé	Autre nom
1	<i>bamanankan</i>	bambara	
2	<i>bomu</i>	bobo	<i>bore</i>
3	<i>bozo</i>	bozo	
4	<i>dɔgɔsɛ</i>	dogon	
5	<i>fulfulde</i>	peul/peulh	<i>poulo</i>
6	<i>mamara</i>	minyanka	
7	<i>soninké</i>	sarakolé	<i>maraka</i>
8	<i>soɲoy</i>	songhoy/sonraï	
9	<i>syenera</i>	senoufo	
10	<i>tamasekt</i>	tamasheq	

Tableau I : Les langues nationales au Mali selon le Décret n°159/PG-RM du 19 juillet 1982

<sup>29</sup> Nous utiliserons le terme *bomu* pour désigner la langue et *bo* pour le locuteur.

<sup>30</sup> Décret n°159/PG-RM du 19 juillet 1982. Dans le présent travail, nous transcrivons le *bomu* conformément aux directives sur les langues nationales indiquées par ce décret. Celles-ci ont été harmonisées en 1994. Le groupe d'experts du *bomu* se compose d'un linguiste, d'enseignants, d'administrateurs. Nous avons parfois sollicité l'avis de certains d'entre eux – Pakuene François Goïta et Denis Diarra - pour nos traductions. On trouvera en annexe le document directeur élaboré en vue de la transcription du *bomu*.

Quel système de transcription de la langue utilisée ? Les Bwa du Mali utilisent deux dialectes : le *dwèmu* et le *dahanmu*. Le premier se pratique dans la partie nord dans la région de Togo et Sokoura. Les locuteurs recourent à un usage systématique de « k » ou de « g ». Quant au second, il est courant dans la partie sud notamment dans les zones autour de Mandiakuy. Il est aussi dénommé *bomu*<sup>31</sup> et a été favorisé par les missionnaires qui s'en sont servis pour les transcriptions et les traductions dans l'instruction religieuse. Selon Manassy, ces deux dialectes en question, tout comme les parlers de l'autre côté de la frontière au Burkina Faso, sont construits sur une structure commune<sup>32</sup>. Ce qui permet au linguiste G. Manassy dans son étude sur « le bwamu et ses dialectes »<sup>33</sup> de conclure au sentiment d'unité linguistique qu'ont tous les Bwa. Plus récemment, Cécile Leguy, dans sa thèse d'ethnolinguistique, s'appuie sur le système phonologique du dialecte de Mandiakuy<sup>34</sup>. Ce qui permet une approche plus scientifique et plus ouverte de la méthode et de la compréhension de la langue des Bwa. Pour notre part, nous tiendrons compte autant que possible des avancées ci-dessus mentionnées. Toutefois, pour l'écriture et une compréhension plus large, nous suivrons les directives du Centre National des Ressources de l'Education Non Formelles (CNRENF), ex-Direction

---

<sup>31</sup> Cf. ANNEXES A1, A.p145-A.p151, Rapport de l'atelier sur l'harmonisation de l'alphabet et des règles d'orthographe du *bomu* 25-29 avril 1994, Bamako, 7 pages. Le texte, en application depuis 2002, propose des « règles d'orthographe fiables, afin d'aider les personnes comprenant le *bomu*, sachant lire en français (œuvrant) pour la promotion de la langue *bomu*, à l'écrire correctement suivant les règles fixées et à le lire de façon courante et expression. Quatre éléments sont exposés : l'alphabet du *bomu* ; les règles d'orthographe ; la notation des tons ; quelques termes de grammaire.

<sup>32</sup> « Tous ces dialectes présentent entre eux des différences de nature et d'importance diverses : mais tous, nous l'avons déjà dit, reproduisent dans leur structure les traits essentiels d'un même schéma dont ils sont en quelque sorte la réalisation concrète. »

[ MANASSY 1960- : 126]

<sup>33</sup> MANESSY G., 1961, « Le bwamu et ses dialectes », *Bulletin de l'I.F.A.N.*, XXIII, série B, 1-2, p. 119-178.

<sup>34</sup> LEGUY, Cécile, 1996 : 62-80

Nationale de l'Alphabétisation Fonctionnelle et de la Linguistique Appliquée. Sauf exception, les transcriptions sont dans le dialecte dit de Mandiakuy.

#### 4.3. Transcription et traduction des textes oraux

L'aphorisme italien *traduttore, traditore*, dit assez que toute traduction est infidèle puisqu'elle trahit la pensée du texte original. On ne peut qu'être d'accord avec cette sentence dans la mesure où, précisément, elle attire l'attention du traducteur sur les risques et périls de son entreprise audacieuse. Selon Eno Belinga, les difficultés de la traduction des langues africaines proviennent de trois ordres<sup>35</sup> : d'abord, du système de transcription ; ensuite, de l'impossibilité d'établir des équivalences ou correspondances lexicales ou des correspondances à établir entre systèmes grammaticaux différents ; enfin, de la nécessité de recourir à un interprète. On en trouve qui se montrent d'une exigence outrancière lorsqu'il s'agit de la transcription dans le sens langue africaine-langue européenne. Les non-spécialistes ne se rendent pas toujours compte du fait que les formes employées pour « traduire » par exemple le verbe « être » (en français) sont très différentes d'une langue à l'autre. Ce verbe peut, dans certains contextes, indiquer l'essence, l'identité, la présence brute, la présence en un lieu, la présence en un temps, l'existence, le séjour, la non-absence ou la relation. Aristote le disait déjà ! Une autre difficulté propre à ce texte de traduction porte sur la conjugaison verbale à temps (passé, présent, futur) dans une langue à conjugaison à deux formes (accomplie/inaccomplie), ce qui est le cas du *bomu*. Un autre embarras identifié par le gouverneur Henri Labouret<sup>36</sup> est celui de faire passer dans une langue certaines notions se rapportant à des techniques fréquemment utilisées, mais inconnues dans le milieu récepteur et dont l'acclimatation dépend, pour une large part, du choix d'une terminologie appropriée. Et l'ancien administrateur des colonies de relever que, dans des domaines un peu plus abstraits comme ceux des relations sociales, la communication d'une idéologie, le problème est encore

---

<sup>35</sup> BELINGA, Eno, 1978 :54.

<sup>36</sup> LABOURET, Henri, 1934 : 272.



plus complexe. Les missionnaires et les administrateurs en ont fait l'expérience naguère, les politiciens et les pédagogues d'aujourd'hui aussi.

Cela dit, traduire aussi fidèlement que possible un texte de littérature orale africaine en français peut suivre plusieurs méthodes. Pour notre part, locuteur de langue *bomu*, nous utilisons l'approche suggestive qui comporte le choix préalable d'un système de transcription du texte oral. Nous nous référons parfois au répertoire lexical bilingue du P. B. de Rasilly<sup>37</sup>, seul document existant à ce jour dans le domaine. S'agissant des contes étudiés, ainsi que des proverbes, maximes, ou adages utilisés, nous avons procédé de la manière suivante : une transcription dans la langue d'origine mot à mot ; une traduction littérale en français mot à mot ; une traduction littéraire en français. Cette dernière forme se veut fidèle au texte original, respectueuse des règles et du génie propres à la langue d'origine.

Un problème fondamental de la traduction réside dans l'attitude qui consiste à ne pas trahir le texte initial et à respecter en même temps les normes de la langue de traduction. Ce sont là deux attitudes qui s'avèrent difficiles à concilier. Nous avons choisi, quant à nous, de rester le plus près possible du texte *bo*, de sorte que certains énoncés en français comportent une allure inhabituelle. La traduction ne se résume pas à une simple opération de transposition. Les structures syntaxiques et les structures de la pensée qui les sous-tendent ne sont guère identiques en *bomu* et en français. On constatera que le sens donné à un terme dans la traduction littérale n'est plus le même que celui que retient la traduction littéraire, la valeur des mots étant souvent déterminée par le contexte d'utilisation. Beaucoup de langues africaines, comme c'est le cas ici, sont familières d'exclamatifs,

---

<sup>37</sup> DE RASILLY, B., 1994, *Dictionnaire Boomu-Français*, San. Ce dictionnaire de 667 pages ronéotypées avec plusieurs annexes est le résultat de quarante années de travail que ce missionnaire a passé chez les Bwa. L'ouvrage comporte beaucoup de croquis explicatifs, de dessins et même des cartes. Lorsque cela est utile, l'étymologie du mot est indiquée.

d'onomatopées, d'idéophones. En ce qui concerne la traduction des contes abordés dans ce travail, de nombreuses expressions sont difficiles à traduire en français. Car la langue *bomu* emprunte aux langues environnantes que sont le *bamanan*, le *marka*, le *peul*, le *minianka* ou le *dogon*<sup>38</sup>. A celles-ci, ajoutons le français depuis l'avènement de l'instruction scolaire. Nous avons relevé dans deux tableaux ci-dessous des cas d'emprunts *bomu-bamanan* (Tableau I) *bomu-français* (Tableau II).

	BAMANA	BOMU
1	<i>abada</i> Signifie : jamais	<i>àbádáa</i> signifie : « pour rien au monde, jamais »
2	<i>basi</i> Signifie : « le mal »	<i>báasí</i> signifie : « le mal, l'offense »
3	<i>dana (danja)</i> signifie : « le monde, l'univers »	<i>dáriná</i> signifie : « l'habitude »
4	<i>lada</i> signifie : « la coutume, la tradition »	<i>làadáa</i> signifie : « la coutume, la tradition »
5	<i>sabarije</i> signifie : « la patience »	<i>sááari</i> signifie : « le pardon »
6	<i>bisimillaye</i> signifie : « offrir l'hospitalité à quelqu'un »	<i>síminá</i> signifie : « la menace, l'acquiescement »

Tableau II : Emprunts linguistiques du bamana au bomu relevés dans les contes utilisés

	FRANÇAIS	BOMU
1	bon	<i>buan</i>
2	parce que	<i>baseke</i>
3	émission	<i>emisian</i>
4	l'heure	<i>lère</i>
5	voitures	<i>mavire</i>
6	mobyette	<i>muwèrèti</i>
7	voilà	<i>walaa</i>

Tableau III : Emprunts linguistiques du français au bomu relevés dans les contes utilisés

Soulignons encore que la langue des Bwa recèle des exclamatifs intraduisibles ou des formules consacrées. Ils se présentent sous des formes diverses :

- des exclamatifs typiques de la langue bore : *'ebee*, *'abaa*, *yee*, *yooo*, *yée* ;
- des exclamatifs communs à un grand nombre de langues : *haa*, *hée*, *ée* ;

<sup>38</sup> Pour plus de commodités dans la compréhension des termes, nous utiliserons dans le texte les appellations francisées comme indiqué plus haut dans le tableau I.

- des onomatopées, tel *hùuu*, imitation des grondements de chien ;
- des expressions consacrées, tels *koni*, *hiao*. Ou encore *tahaa* ou *taa*, un terme d'injure grossière qui ne maintient plus avec son sens originel (« se torcher ») qu'un rapport implicite.

En outre, dans les traductions, il importe de conserver au récit sa saveur originelle à travers certaines expressions ou manières d'introduire et de terminer une parole. Ex. l'utilisation de *lo han* (je dis que) suggère un climat d'affection entre deux personnes ; ou encore cette autre expression *loo* (intraduisible) en fin d'énoncé sert à marquer les temps forts des chants. Quelques procédés stylistiques ont été rendus dans une traduction qui a néanmoins tenté d'éviter la périphrase. Par exemple, *lo hua lui là-là-là-là* : il s'est mis à courir (imitation de la vitesse de la course). Certaines expressions enfin, ont été traduites puis reprises avec une équivalence en français : ex. : *fōo* (formule de salutation) car la traduction en français par « salut » ne suffit pas à préciser la nuance de « félicitations ! »<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Nous sommes tout spécialement reconnaissant à Cécile Leguy, ethnolinguiste à Paris Descartes, à Pakouéné François Goïta et Denis Diarra, tous deux chargés des manuels scolaires en *bomu* en collaboration avec le Centre National des Ressources de l'Education Non Formelles à Bamako.

## 5. ENQUETES, CORPUS, TRAITEMENT

Le mémoire de DEA nous avait déjà permis de rassembler un peu de documentation pour ce faire. Nous l'avons complétée, nous avons approfondi certaines données avec deux nouveaux séjours au Mali : de juin à décembre 2005 ; puis d'octobre à décembre 2008. La connaissance du milieu et du terrain, les formations antérieures et les responsabilités qui ont été les nôtres dans le domaine de la communication furent très utiles pour ces enquêtes constituées, d'une part, d'une étude sur les radios au Mali, particulièrement celle de Parana dont nous exposons ici le cas, et d'autre part, par des entretiens avec les acteurs des médias, les conteuses-teurs, les auditrices-teurs.

Deux séries d'entretiens ont été réalisées pour les besoins de cette étude sur tradition orale et médias de masse. Il y a d'abord les entretiens qualitatifs avec les conteurs. Au cours d'une rencontre qui s'est tenue à Parana à l'occasion des dix ans de la radio en juillet 2005, dont le thème était « Tradition orale et radio de proximité », de longs débats ont été engagés entre les conteurs intervenants à la radio, les journalistes et des chercheurs en sciences sociales. Il s'agit, d'une part, de saisir les rapports au média radio et les impacts du conte dans la vie sociale ; et, d'autre part, de comprendre le processus de recreation du conte et de voir ce que le fait de conter à la radio représente pour le conteur.

La deuxième série d'entretiens concerne les expériences en cours sur la pratique radiophonique au Mali. Notamment dans les centres multimédia communautaires (CMC) ou les centres locaux d'information communautaire (CLIC). Le rapport de gens d'oralité à l'instrument de communication autre que le tam-tam ou le crieur public semble démontrer une évolution désormais inscrite dans la nouvelle culture. Nous avons recueilli seize entretiens auprès de responsables de projet, de programmation radiophoniques ou de décideurs en matière d'attribution de fréquences.

Pour illustrer une pensée, renforcer un argument, fleurir un discours, les Bwa ont recours à quelques formes orales simples telles que le proverbe, la maxime, l'adage, le trait d'esprit. La radio en utilise aussi pour marquer ce qu'on appelle l'habillage de l'antenne. Il s'agit des transitions, des jingles, des lancements, des chutes, etc. Nous regroupons en annexe les éléments du corpus oral bref. Entre 1996 et 2006, Radio Parana a produit trente-trois volumes de contes sur support cassette-audio. Soit une liste comprenant 185 contes recueillis auprès de 22 conteurs et 10 conteuses. Nous mettrons à contribution quatre de ces contes afin d'expliquer notre démarche. Les proverbes, les maximes, les devises, les énigmes sont considérés comme des formes de la parole. Ils sont un langage tout comme le conte. Ils servent d'argumentaire, d'illustration. D'autres éléments encore font partie de notre corpus. Il s'agit de trois chorégraphies de la chorale Sewèse et de l'album *Développement*, conçu par nous-même, composé et exécuté par le groupe des griots de Kouansankuy. A travers ces matériaux, il s'agit de mesurer l'impact des messages délivrés grâce à cette forme de communication, de voir comment ils sont reçus auprès des auditeurs de la radio.

Notre démarche s'articule en deux parties. Chacune d'elles comporte trois chapitres. Mais avant de déployer nos chapitres, en Préliminaires, nous cherchons à camper le conte dans les sociétés à tradition d'écriture puis d'oralité comme pouvant faire l'objet d'une approche pragmatique. Il s'agit d'y prendre en compte les études littéraires, anthropologiques ou ethnologiques sur le conte afin de définir l'angle choisi pour le présent travail : l'oralité du conte et les chants à la radio comme moyens de valorisation et de revalorisation.

Dans la première partie, nous présentons les situations et les contextes de l'oralité tant en Afrique que dans le milieu où nos enquêtes ont été menées, c'est-à-dire au Mali d'une façon générale et chez les Bwa du Mali de manière particulière (chapitre I). En nous appuyant sur la notion africaine de la parole, notre but est de comprendre son processus de

production, son cheminement et sa réception. Pour ce faire, nous visitons les pratiques de populations variées ayant toutefois en commun une tradition essentiellement basée sur l'oralité. Nous identifierons quelques problèmes de pragmatique du discours oral en les mettant en perspective avec une certaine tradition écrite afin de mieux faire ressortir les spécificités de l'oralité (chapitre II). Si communiquer suppose un message à transmettre, certains agents d'oralité sont reconnus comme des maîtres dans l'art de délivrer ce qu'ils ont à dire ou à faire. C'est le cas des griots, des conteurs. Ils jouent un rôle essentiel dans la société bo et les nouveaux médias sont pour eux des opportunités de communication (chapitre III).

Avec la deuxième partie, nous voulons confronter l'oralité au média de masse qu'est la radio de proximité (chapitre IV). L'analyse de notre corpus de chants et de contes permettra de comprendre ce que conter à la radio provoque de nouveau dans la façon de produire et d'observer pour mieux socialiser l'influence médiatique des pratiques de langages (chapitre V). Avec le média de masse qu'est la radio, l'horizon traditionnel du conte s'élargit à un public plus divers. Enfin, en discutant l'hypothèse que l'oralité à travers le conte et les chants à la radio ouvre de nouveaux chemins pour le développement, à la lumière des usages qui sont fait de ces genres oraux aujourd'hui, notre réflexion se propose d'interroger le renouveau de la communication dans la société des Bwa (chapitre VI). Peut-on dire de cette oralité là qu'elle constitue un capital symbolique qui, de surcroît, par la radio et les nouvelles technologies, serait médiatique.

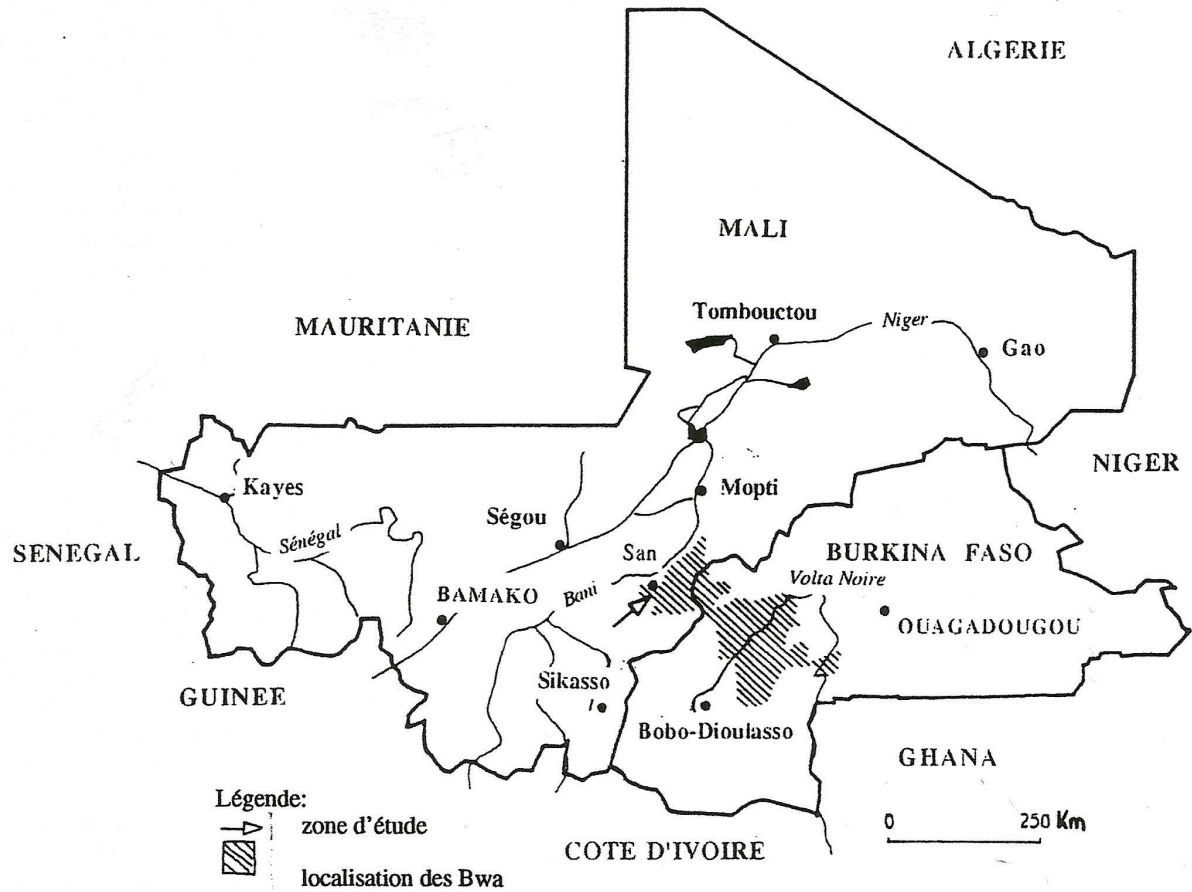
Ce travail est complété par des parties annexes où sont regroupés les documents, les corpus oraux (retranscription de contes), les entretiens, les interviews, etc. Nous avons déjà signalé les contraintes du passage de la langue de recueil du matériel oral à d'autres tels que le français ou le bambara. Les contes et les chants utilisés ont tous été traduits par nos soins sous la vigilance de linguistes et de spécialistes du la langue *bomu*.

## CARTES

*Carte 1 : Le Mali et les pays limitrophes en Afrique de l'Ouest*



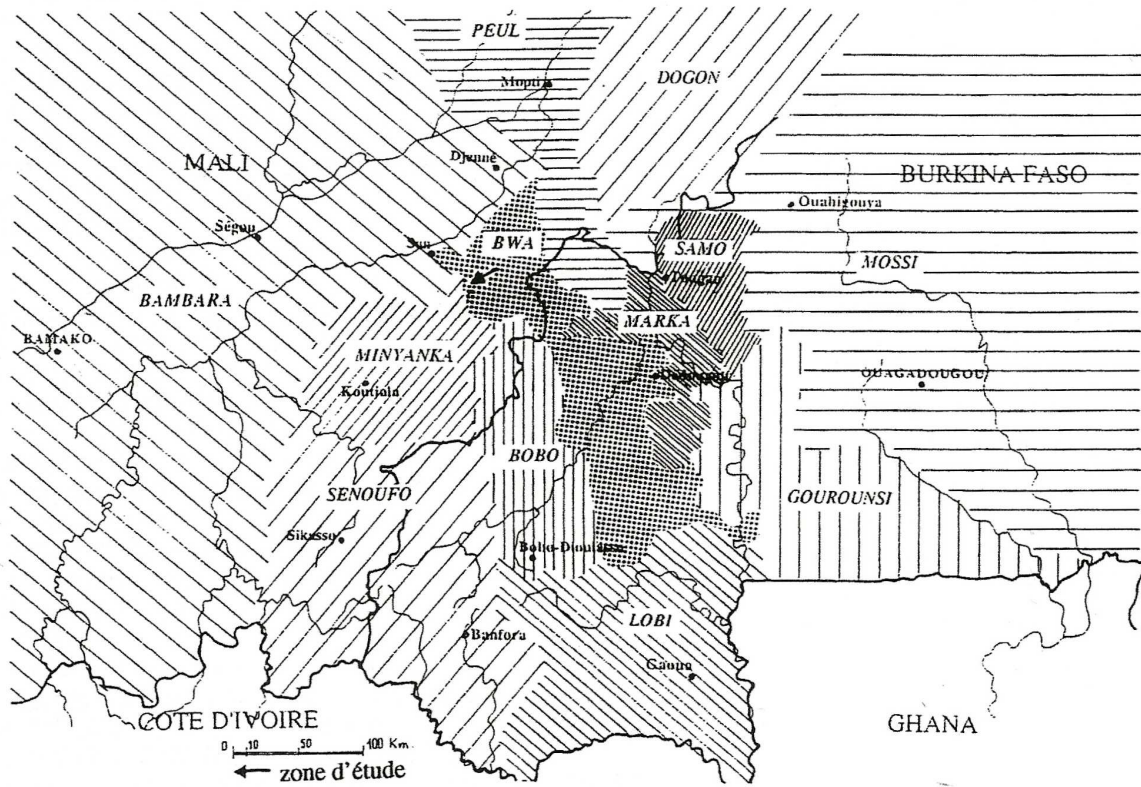
Carte 2 : Localisation de l'aire ethnique des Bwa



Source : Véronique Hertrich, 1996

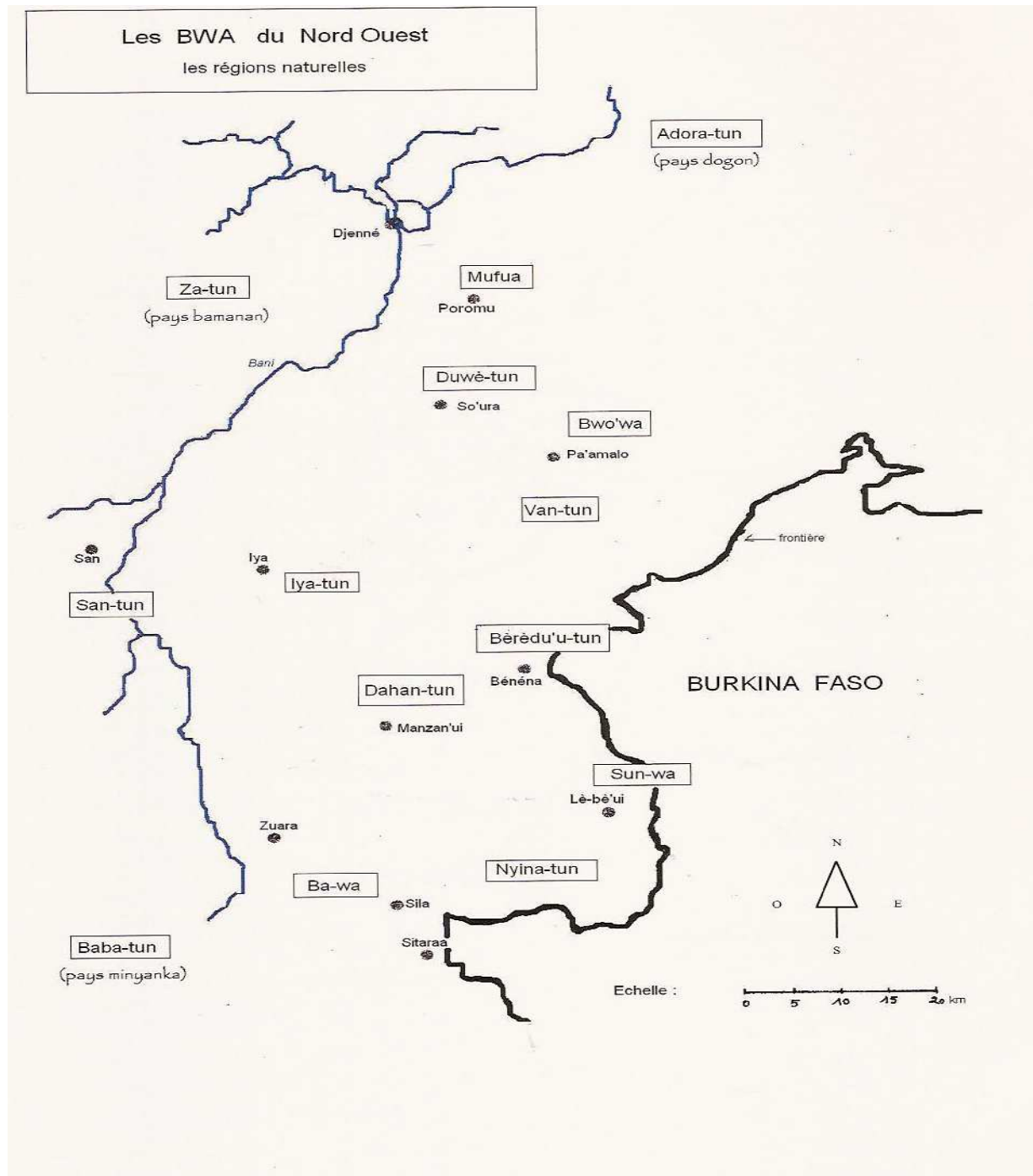


*Carte 3 : Environnement ethnique des Bwa*



Source : Véronique Hertrich, 1996

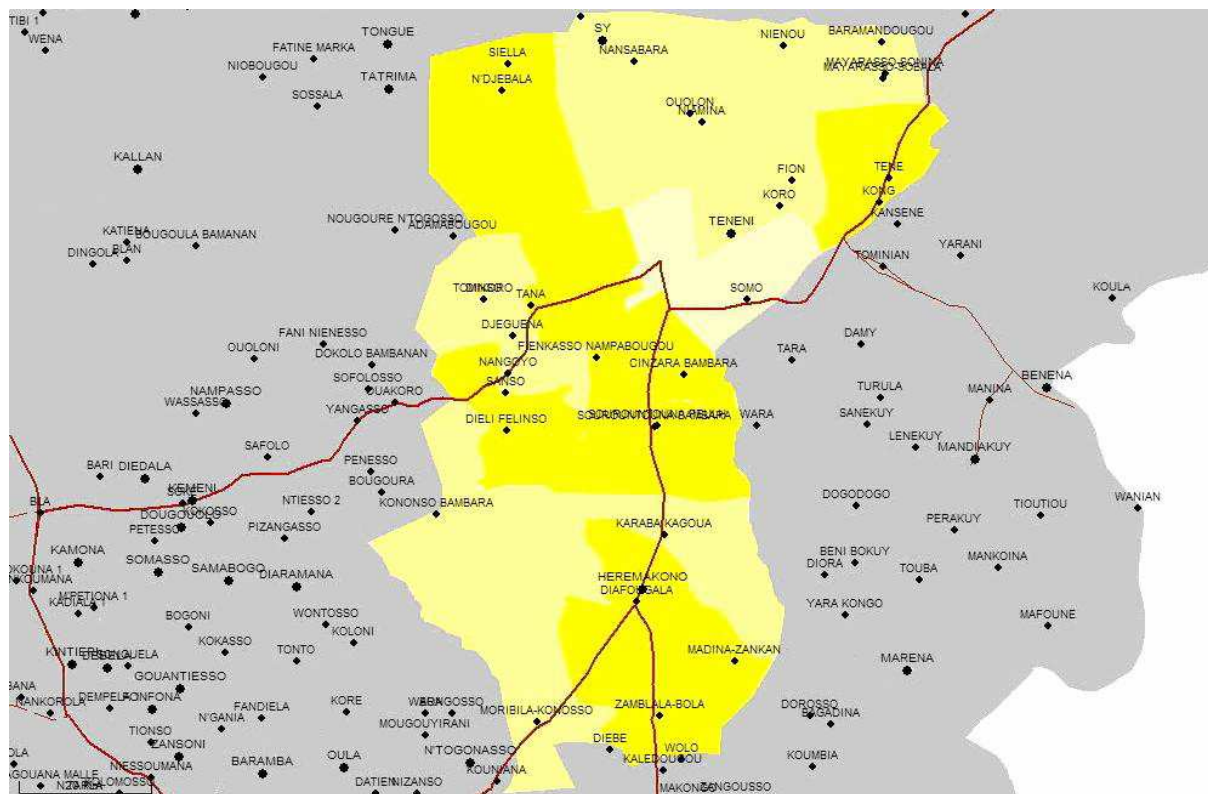
Carte 4 : Les Bwa du Nord-Ouest



Source : Joseph Tanden Diarra, 2006

## INTRODUCTION GENERALE

Carte 5 : Principaux chefs-lieux des communes couvertes par Radio Parana



Source : Mission de Décentralisation, 1996. Les communes du Mali

## PRELIMINAIRES : LE CONTE, UN SUJET DE PRAGMATIQUE

1. *Le conte : une forme simple ?*
2. *Quelques aspects de la tradition orale africaine*
3. *Définir le conte africain*

Comment le conte constitue-t-il un sujet de pratiques d'écriture ou d'oralité ? Ce chapitre préliminaire, tout en tentant de répondre à la question, voudrait mettre la pratique du conte au cœur des modes d'expression et du langage tant dans les sociétés de tradition écrite qu'orale. Il s'agit aussi de laisser percevoir les particularités nouvelles que le conte ouvre avec un média de masse comme la radio. En effet, pour beaucoup de personnes, le conte évoque l'enfance. Dans les sociétés longtemps baignées dans l'écriture, il est le souvenir de ces « soirées où les parents (nous lisaient) des histoires extra-ordinaires, préludes à (nos) rêves et à notre culture livresque »<sup>40</sup>. Chez de nombreux Africains de tradition orale, le conte rappelle les veillées de clair de lune devant la maison d'une vieille femme ou chez un maître-conteur où l'on écoute en groupe les aventures de *Sinizo-Le-Lièvre* et de *Sanhwi-L'Hyène*<sup>41</sup>.

C'est dire que l'intérêt de toutes les sociétés pour le conte perdure et les recherches sur le sujet foisonnent. Ainsi, les moyens de constituer des recueils et d'interpréter cette forme de communication semblent nombreux. Dans ce chapitre, nous proposons une revue de littérature sur deux aspects du conte, écrit et oral, avant de tenter de circonscrire le conte africain que nous comptons étudier dans le présent travail. A l'aide des études majeures effectuées sur le conte, on tentera de le comprendre dans le contexte des pratiques langagières plus large, et d'en tirer des indications susceptibles de marquer le chemin du conte aujourd'hui.

---

<sup>40</sup> HERNANDEZ, Soazig, 2006 : 13.

<sup>41</sup> *Sinizo-Le-Lièvre* et *de Sanhwi-L'Hyène* sont deux personnages très fréquents dans les contes chez les Bwa.

## 1. LE CONTE : UNE FORME SIMPLE ?

Le conte présente un intérêt d'étude pour plusieurs disciplines : en anthropologie, linguistique, sociologie, ethnologie. Les sciences humaines ont produit de nombreux regards qui laissent entendre son importance dans les moyens de transmission, de langage ou d'argumentation. Il semble que la matière et les structures du conte semblent riches, variées et multiples. Comment les sociétés de tradition écrite, particulièrement en Europe, abordent-elles le conte ? Quelques auteurs nous aident à répondre à cette interrogation.

## 1.1. Questions « jolliennes »

Dans la littérature écrite européenne, l'étude du conte donne lieu à une très abondante production. André Jolles est un des rares chercheurs à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à aborder le conte comme genre littéraire en relation avec d'autres genres lui sont semblables. Publié pour la première fois en 1930 sous le titre *Einfache Formen*<sup>42</sup>, son ouvrage fait encore autorité. Cet ouvrage traite de ces

Formes qui ne sont saisies, ni par la stylistique, ni par la rhétorique, ni par la poétique, ni même peut-être par « l'écriture », qui ne deviennent pas véritablement des œuvres bien qu'elles fassent partie de l'art, qui ne constituent pas des poèmes bien qu'elles soient de la poésie, bref, ces Formes qu'on appelle communément Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte ou Trait d'esprit<sup>43</sup>.

Toutes ces formes trouvent leur origine et leur pratique dans la tradition orale, dans le discours quotidien. Elles se « produisent dans le langage »<sup>44</sup>. Elles sont simples parce qu'elles sont « populaires »<sup>45</sup>. Le conte y

---

<sup>42</sup> *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Räsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, Edition Max Niemeyer Verlag, 1930.

<sup>43</sup> JOLLES, André, 1972 : 17.

<sup>44</sup> JOLLES, André, 1972 : 18.

tient une place importante. Pour André Jolles, sur le plan sémantique l'emploi du mot « Conte » pour désigner une forme littéraire est bien étrangement limité sur le plan de la langue. Pour l'allemand par exemple, les mots *Sage* (Geste), *Rätsel* (Devinette) et *Spruchwort* (Proverbe) se retrouvent dans plusieurs dialectes germaniques alors que le *Märchen*, le Conte, n'existe qu'en haut-allemand ; même le Néerlandais qui donne généralement aux formes des noms proches de l'allemand, utilise en ce cas un autre terme, le mot *sprookje* pour signifier conte. En anglais, on utilise le mot *fairy-tale* et, en français, le terme correspond à un genre de récit qualifié d'in vraisemblable, d'inimaginable comme par exemple le conte de fées. Selon André Jolles, le conte ne prend le sens d'une forme littéraire déterminée qu'au moment où les frères Grimm donnent à un recueil de récits le titre de *Kinder und Hausmärchen* (Contes pour les enfants et la famille). Ce faisant, ils appliquent aux récits qu'ils rassemblent un mot en usage depuis fort longtemps. Car, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, on connaît en effet les Contes de fées, les Contes d'Esprits et d'Enchanteurs, les Contes et Récits pour petits et grands, les Histoires, Contes et Anecdotes. En Allemagne, Musäus publie ses *Contes populaires allemands*<sup>45</sup>. Pourtant, le recueil des frères Grimm va rassembler toute cette diversité dans un concept unifié. Il devient « la base de tous les recueils ultérieurs du XIX<sup>e</sup> siècle », cela, au risque de donner une définition « circulaire ». On pourrait presque dire que le conte est un récit de la même nature que ceux que les frères Grimm ont réunis dans leurs *Contes pour les enfants et les familles*. Dès leur parution, les *Contes de Grimm* sont devenus la référence pour juger de phénomènes similaires en Allemagne et ailleurs. Aussi, depuis, on qualifie de conte toute production littéraire qui concorde plus ou moins avec ce qu'on peut trouver dans les contes de Grimm.

---

<sup>45</sup> Par populaire, il faut comprendre quelque chose qui est connue du peuple, qui fait partie du peuple.

<sup>46</sup> Friedrich Novalis (1772-1801), Goethe (1749-1832, Ludwig Tieck (1773-1853) sont considérés comme les porteurs du romantisme allemand des plus célèbres.

Comment procédèrent ceux qui ont mis en forme les contes de Grimm ? Jolles fait remarquer que ceux-ci ont paru en 1818. Ils ont, analyse-t-il, « des liens étroits avec un autre recueil, paru quelques années auparavant, *Des Knaben Wunderhorn* d'Arnim et de Brentano<sup>47</sup> ». Or comme on le sait, le recueil en question est la continuation des courants vitaux du romantisme comme expression de la « la beauté intérieure de la réalité populaire nationale »<sup>48</sup>. Ces mouvements ont largement dépassé les frontières de l'Allemagne. En fait, de l'avis de Jolles, il y a une imitation : « (comme) Arnim et de Brentano recueillant le lyrisme et la musique qui vivaient dans le peuple, Jacob et Wilhelm Grimm ont entrepris eux aussi de rédiger les récits populaires dans les formes multiples sous lesquelles ils se présentaient »<sup>49</sup>. Jolles note cependant qu'il existe une certaine opposition entre les deux manières de consigner les récits et la poésie servant à les exprimer. C'est à partir de cette opposition, essentielle pour le romantisme selon Jolles, « qu'il faut décrire les rapports de la langue et de la poésie. Le conte est justement la forme qui exige une étude préalable. Il introduit un débat de principe sur le langage et sur la poésie. Il apporte tout à la fois la conclusion et l'introduction à toutes les Formes simples »<sup>50</sup>. En abordant le conte à la radio, notre intention sera de souligner les modes de ses transformations. D'abord, dans les mots ou les intonations utilisées d'un récitant à un autre, il existe de possibles variantes. De même, le passage de l'oralité à la transcription et la traduction en langue locale ou européenne constitue des phases de mutations de chaque récit.

Comme le montre André Jolles, le conte a une histoire ; il est une histoire. Construit autour d'un thème, faisant intervenir des personnages divers, il raconte une histoire et on peut y trouver des données observables. Il prend alors la figure d'un genre nouveau appelé Nouvelle. Dans la

---

<sup>47</sup> JOLLES, André, 1972 : 174.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

littérature écrite européenne en effet, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître cette forme de récit, savante et courte. Pour les spécialistes, elle serait partie de Toscane. C'est de toute façon la manière dont elle se présente pour première fois chez Boccace (1313-1375). Ce natif de Florence en Italie nous intéresse pour deux raisons : il écrit en langue locale et il peut être considéré comme un avant-gardiste de la littérature à son époque. A bien des égards, Boccace annonce l'Italie de la Renaissance<sup>51</sup>. Signalons deux de ses œuvres majeures. Il y a d'abord *Ninfale Fiesolano*, une fable étiologique, écrite entre 1344-1346. Destinée à expliquer le nom des deux fleuves de la Toscane, elle raconte l'histoire des amours entre *Africo* et *Mensola* ainsi que de la naissance de leur fils *Proneo*. Mentionnons aussi le *Décaméron*, une œuvre qui, tout comme la précédente, est rédigée en langue vernaculaire et marque ainsi l'entrée d'un genre nouveau dans la littérature européenne : la nouvelle. En effet, jusqu'à la fin du XIV, le latin gardait une certaine hégémonie. Il est la langue des humanistes<sup>52</sup>. Le *Décaméron*, constitué de cent récits de longueur inégale, parle du temps de la peste qui frappe la ville de Florence en 1348 où trois hommes et sept femmes se sont isolés pour échapper au fléau. Ils s'occupent à se raconter des histoires dont les personnages, tirés de l'actualité, évoquent les marchands, les banquiers, les notaires ou encore les paysans installés dans la ville, les rois. Les registres utilisés, très divers, vont du comique au pathétique, du grotesque au tragique en passant par l'héroïque. Les récits reflètent les modes de vie de la nouvelle bourgeoisie d'alors. Les personnages y prennent des initiatives afin de se sortir de situations difficiles. Boccace saisit ainsi l'opportunité de dire son idéal de vie.

---

<sup>51</sup> La Renaissance marque la transition entre le Moyen-Age et l'époque moderne. En Europe, elle démarre en Italie, foyer de rayonnement dans une perspective d'universalité. Elle couvre la période allant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>52</sup> Boccace, d'abord anticlérical, devient l'ami de l'érudit et humaniste Pétrarque (1304-1374) ; il lit avec passion l'œuvre de Dante, découvre la piété en 1362 et dès lors n'écrit plus qu'en latin jusqu'à sa mort en 1375.



Les recueils de nouvelles ont généralement une forme héritée du *Décaméron*, leur grand devancier : tous les récits sont rattachés entre eux par un cadre prédéfini par l'auteur. A partir de la Toscane, recueils et nouvelles isolées se répandent dans tous les pays de l'Occident littéraire. Certes, ils subissent quelquefois des modifications. Toutefois, ils restent toujours nettement reconnaissables en tant que tels. A ce propos, André Jolles précise que « la nouvelle toscane se donne comme objectif de raconter un fait ou un incident frappant d'une manière telle qu'on ait l'impression d'un événement effectif et, plus précisément, en donnant l'impression que cet incident est plus important que les personnages qui le vivent »<sup>53</sup>. Dans le cas d'espèce, les motivations et le statut social des personnages jouent un rôle prépondérant. Les œuvres de Boccace furent des sources d'inspiration pour plusieurs écrivains dont Jean de La Fontaine (1621-1695) et Charles Perrault (1628-1703) purs produits de leur époque et de leur terroir.

Cette forme du conte développée par Boccace paraît intéressante pour nous sous deux aspects. D'abord par son ancrage dans une terre et une langue. Ensuite – et de façon tout à fait paradoxale – par le caractère mythique qui échappe aux particularismes locaux et la symbiose avec l'histoire universelle. Nous verrons d'ailleurs dans les derniers chapitres comment plusieurs chantres de l'oralité africaine se sont emparés de la forme du conte-nouvelle. Leurs travaux littéraires contribuent à jeter les bases d'une industrie du livre en Afrique.

## 1.2. Charles Perrault et les recueils

L'histoire du conte s'est densifiée avec les possibilités littéraires mises en relief avec Boccace. En France, la notion de recueils fait son apparition. Il permet de mieux structurer le conte et de dire son contenu. Les recueils proprement dits commencent à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle avec Charles Perrault. Celui-ci écrit, entre 1691 et 1694, trois récits en vers : *Grisélidis*, *Peau d'Ane* et *Les Trois Souhaits ridicules*. Pour ce qui est de la forme extérieure, ces

---

<sup>53</sup> JOLLES, André, 1972 : 180.

récits se rapprochent des célèbres contes de La Fontaine. Seulement ces derniers étaient principalement la transposition en vers de nouvelles empruntées à l'école toscane, alors qu'on retrouve dans *Peau d'Ane* le genre du *Conte de Grimm*. En 1697, les *Contes de ma mère l'Oye* paraissent sous le titre de *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*. Dans cet opuscule de prime abord, on est étonné par la présentation que fait Charles Perrault de ses contes : c'est comme s'ils avaient été racontés par une vieille nourrice à son fils, lequel les lui aurait alors racontés à son tour. Aussitôt après la publication des *Contes de Perrault*, d'autres récits de même facture déferlent sur la France. C'est à cette époque aussi qu'est rendue effective la première traduction des *Mille et Une Nuits* par l'orientaliste français Antoine Galland (1646-1715). Toute la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle est parsemée de récits issus de l'imaginaire populaire. Leurs influences imprègnent fortement les productions littéraires. Les recueils font penser à l'adage selon lequel ce qui se ressemble s'assemble. Le point commun qu'ils présentent se retrouve dans la définition que donne André Jolles lorsqu'il explique que le conte se comprend comme

une forme d'art où s'unissent et peuvent être satisfaits ensemble et en tant que tels (...) deux penchants contraires de la nature humaine que sont le penchant au merveilleux et l'amour du vrai et du naturel. Ces penchants étant innés dans l'humanité<sup>54</sup>.

Une évidence peut être soulignée : il y a partout des contes et les contes sont très anciens. Il reste que dans la forme savante évoquée par Jolles, où il a fallu recueillir, écrire, adapter, il importe de trouver une juste relation entre ceux/celles qui racontent et ceux/celles qui « mettent sur le papier ». Si ce lien présente des défauts, il y a fort à parier que le résultat en sera affecté, le récit édulcoré et transformé. Cependant, l'établissement d'un tel rapport, reste une affaire de goût. Il est l'affaire de l'artiste. Comme le souligne Wieland, cité par Jolles : « Les productions (de cette espèce) doivent être des œuvres de goût, ou elles ne sont rien. Les contes de nourrice

---

<sup>54</sup> JOLLES, André, 1972 : 182

racontés en langage de nourrice peuvent se propager par tradition orale ; ils n'ont point à être imprimés »<sup>55</sup> .

### 1.3. Jean de La Fontaine et les Fables

Etre des œuvres de goût ? C'est assurément la caractéristique principale que Jean de la Fontaine dans la France du Roi Soleil réussit à imprimer aux contes que sont les fables adressées aux lecteurs et aux auditeurs de son temps. Les études sur le fabuliste sont nombreuses. Nous en choisissons une, celle de Jean Castarède pour qui Jean de La Fontaine peut être considéré comme l'un des « plus grands poètes »<sup>56</sup>, à cause du caractère moral qu'il assigne à ses récits. Ce trait apparaît assez clairement dans le titre qu'il donne à ses récits : *Contes du temps passé avec des Moralités*. Pour Jean Castarède, ce que sous-entend l'œuvre de Jean de La Fontaine « apparaît à côté d'une certaine philosophie et d'un certain art de vivre »<sup>57</sup>. Le fabuliste vise l'utile, le conseil. Le but recherché est d'offrir des enseignements profitables de la manière la plus persuasive et la plus efficace possible :

Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être ;  
Le plus simple animal nous y tient lieu de maître.  
Une morale nue apporte de l'ennui ;  
Le conte fait passer le précepte avec lui.  
(*Le Pâtre et le Lion* – Livre VI, fable 1)

---

<sup>55</sup> *Idem*

<sup>56</sup> Les fables de Jean de La Fontaine s'inspirent d'Esopé, un esclave nubien noir qui vécut entre le VII<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Il lui rend d'ailleurs hommage dans *A Monseigneur le Dauphin en ces termes* :

« Je chante le héros dont Esopé est le père,  
Troupe de qui l'histoire, encore que mensongère,  
Contient des vérités qui servent de leçons.  
Tout parle en mon ouvrage et même les poissons,  
Ce qu'ils disent s'adressent à tous tant que nous sommes :  
Je me sers d'animaux pour instruire les hommes. » (Livre I).

<sup>57</sup> CASTAREDE, Jean, 2004 : 74

Jean de La Fontaine est singulier à double titre. D'une part, il incarne les valeurs de son temps ; d'autre part, il contribue à codifier un certain nombre de préceptes. Comme le souligne Jean Castarède, « parfois, il (La Fontaine) met la morale sous forme de précepte, de sentence générale, dans la bouche d'un de ses personnages »<sup>58</sup>. C'est le cas du renard donnant cette leçon au corbeau en ces termes :

Apprenez que tout flatteur  
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.  
(*Le Corbeau et le Renard* – Livre I, fable 2).

Jean de La Fontaine use de formules typiques. Sont-elles transposables ailleurs ? En tout état de cause, Jean Castarède ne se prive pas de faire au compositeur des fables le reproche selon lequel, il met en priorité « l'accent sur de simples conseils de prudence ou d'intérêt bien entendu »<sup>59</sup>. Toutefois, il faut reconnaître que les formules ont le mérite de prévenir d'un certain nombre de travers à éviter si on veut avoir un comportement responsable. C'est le cas de la ruse et de la perfidie :

La ruse la mieux ourdie  
Peut nuire à son inventeur  
Et souvent la perfidie  
Retourne sur son auteur.  
(*La Grenouille et le Rat* (Livre IV, fable 3).

Malgré tout, nous avons affaire à des avertissements qui portent en eux des ferments pour réussir une meilleure harmonie de la vie en société. Ils sont souvent énoncés comme « une simple constatation, mettant sous les yeux ce que présente la vie même et répète la leçon amère de l'expérience »<sup>60</sup>. En cela, la morale proposée par les Fables a le poids des proverbes. Comme eux et bien mieux qu'eux, ces leçons résonnent dans la mémoire. On en retient le rythme, les allures pittoresques, les expressions imagées, les concisions frappantes. Comme les proverbes, elles se contredisent parfois ou

---

<sup>58</sup> CASTAREDE, Jean, 2004 : 74.

<sup>59</sup> CASTAREDE, Jean, 2004 : 75.

<sup>60</sup> CASTAREDE, Jean, 2004, 78.

semblent se contredire. « Tel père, tel fils », dit le vieux dicton ; mais un autre soutient : « A père avare, fils prodigue ». Cependant, des contestations s'élevèrent contre la morale proposée par les fables. Il leur est reproché des tendances étriquées et bourgeoises. Alphonse de Lamartine (1790-1869), dans la préface de *Premières méditations poétiques, Tome I* donne cette appréciation plus que sévère à propos des fables :

Ces histoires d'animaux qui parlent, qui se font des leçons, qui se moquent les uns des autres, qui sont égoïstes, railleurs, avares, sans pitié, sans amitié, plus méchants que nous, me soulevaient le cœur. Les Fables de La Fontaine sont plutôt la philosophie dure, froide, naïve et bonne d'un enfant : c'est du fiel, ce n'est pas du lait pour les lèvres et pour les cœurs de cet âge<sup>61</sup>.

Le lecteur des fables, s'il ne veut pas se méprendre, doit avoir une vision d'ensemble pour juger de leur contenu moral. En effet, sous le nom d'animaux ou sous l'apparence d'hommes, les fables font la description des types d'humain de façon générale. Jean de La Fontaine donne à voir les tableaux des conditions sociales ; bien plus encore, il peint « les caractères et les mœurs »<sup>62</sup>. Selon Jean Casterède, « de telles représentations seraient sombres sans une indulgente ironie qui vient parfois les adoucir ; si elles ne faisaient montre par moments d'une certaine pitié, où se révèle une souffrance intérieure, une souffrance d'autrui »<sup>63</sup>.

Les fables, telles que popularisées par l'écriture avec Jean de La Fontaine, sont comme des « parents » du conte, objet principal de notre étude. La capacité des fables à décrire une situation, à révéler un trait de caractère, à exprimer un sentiment singulier et universel suscite un intérêt pour le monde de l'oralité. Les « pratiquants d'oralité »<sup>64</sup> aiment bien parler en

---

<sup>61</sup> Lamartine cité par Castarède, *op.cit.*, 2004 : 74.

<sup>62</sup> CASTAREDE, Jean, 2004 : 82.

<sup>63</sup> *Idem*

<sup>64</sup> Nous entendons ici par « pratiquants d'oralité » dans le contexte des sociétés orales comme chez les Bwa, tous ceux et celles qui usent des formes de langage et sont reconnus

paraboles, en proverbes, en dicton ou encore avec des énigmes. Les contes qu'ils présentent en sont truffés. Certains de ces contes apparaissent même comme des proverbes en plus long. Toutes ces considérations invitent à examiner avec d'autres études encore la question de la forme.

#### 1.4. Vladimir Propp et les formes du conte

L'on doit à Vladimir Propp, un texte de référence sur la *Morphologie du conte*. Il note d'emblée que « l'étude des formes et l'établissement des lois qui régissent la structure est pourtant possible, avec autant de précision que la morphologie des formations organiques »<sup>65</sup>. Le folkloriste russe, enseignant d'ethnologie, utilise un corpus contenant cent contes de fées et cherche la structure commune à tous les récits. Pour ce faire, il isole ainsi 31 fonctions (narratèmes) en examinant le caractère et l'action qui se déroule dans le conte. Pour Vladimir Propp, la particularité du conte réside en ce que ses « parties constitutives peuvent être transportées sans aucun changement dans un autre conte »<sup>66</sup>. Quatre chapitres (V, VI, VII et VIII) de l'étude<sup>67</sup> abordent le concept de personnages. Ceux-ci se répartissent sept (7) fonctions essentielles : agresseur, donateur, mandataire, prince, héros, faux héros, auxiliaire. La démarche de Vladimir Propp est résolument sémiotique même si les leçons qui en découlent sont anthropologiques. Elle consiste à rechercher dans les contes des unités de base à partir desquelles ont été élaborés les récits. Selon l'agencement des « faits » contenus dans le récit, le conte prend presque toujours « la forme où le tragique est en même temps posé et aboli »<sup>68</sup>. L'analyse très pointue que Propp nous dévoile du conte une certaine prédilection pour les états et les incidents qui contredisent notre sentiment de l'événement juste. Ainsi, un jeune garçon reçoit moins en héritage que ses frères, il est plus petit ou plus bête que son entourage ; des

---

comme experts et spécialistes (par exemple les griots, les maîtres-conteurs, les conteurs). Notre chapitre III traite de manière plus spécifique de la question.

<sup>65</sup> PROPP, Vladimir, 1970 : 6.

<sup>66</sup> PROPP, Vladimir, 1970 : 15.

<sup>67</sup> PROPP, Vladimir, 1970 : 96-111.

<sup>68</sup> JOLLES, André, 1972 : 192.

enfants sont abandonnés par leurs parents ou maltraités par une marâtre ; le fiancé est séparé de sa vraie fiancée, etc. Autant d'injustices toujours abolies au cours de l'événement et dont la fin correspond à notre sentiment de l'événement juste. Les sévices, le mépris, la faute, l'arbitraire, tous ces travers n'apparaissent dans le conte que pour être peu à peu abolis définitivement et dénoués selon la morale naïve. Toutes les jeunes filles pauvres finissent par épouser le prince qu'il leur faut, tous les garçons pauvres ont leur princesse ; et la mort qui signifie en un certain sens le comble de l'immoralité naïve, est abolie dans le conte : « S'ils ne sont pas morts, ils vivent encore. » C'est cette construction interne du conte qui engendre de la satisfaction. Car, en entrant dans l'univers du conte, « on anéantit l'univers de la réalité qui est ressenti comme immoral »<sup>69</sup>.

Les méthodes utilisées par Vladimir Propp ont été critiquées. Ainsi le linguiste et sémioticien Julien Greimas<sup>70</sup> trouvent que l'analyse est bien belle. Cependant, souligne-t-il, elle insiste si ce n'est se borne à la sémantique structurale des actions du conte. De leur côté, Claude Bremond et Thomas Pavel<sup>71</sup> remettent en question la méthodologie de Propp. Pour eux, elle ne s'appliquerait qu'à un type de conte, mettant ainsi en cause le résultat obtenu. Denise Paulme<sup>72</sup>, quant à elle, en essayant d'appliquer la morphologie de Propp aux contes africains, en a montré les limites dès lors que l'on change de contexte culturel.

Pour notre part, en nous partant des modèles pragmatiques, nous déplorons le peu d'intérêt Vladimir Propp accorde aux contextes d'énoncés et d'énonciation. Deux autres raisons expliquent encore pourquoi nous ne voudrions pas le suivre. D'abord, cette *Morphologie du conte*, qui a pour ambition de disséquer une matière « organique », écarte d'emblée des

---

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> GREIMAS, Algirdas J., 2002, *Sémiotique structurale*, Paris, Larousse.

<sup>71</sup> BREMOND, C. et THOMAS PAVEL, 1999.

<sup>72</sup> PAULME, Denise, 1976.

éléments vivants comme le ton, l'ambiance, les détails décoratifs ou encore les récits parasites. Ne participent-ils pas à une meilleure compréhension de l'environnement du conte ? Par ailleurs, cette étude parfois aride rend-elle suffisamment compte de la complexité de certains récits ? De la structure de la pensée de ceux qui les ont énoncés ? Du phénomène de la symbolisation ou de l'esthétique de la langue utilisée ? Toutes choses qui paraissent essentielles dans le conte de style oral comme le médiéviste Paul Zumthor n'a eu de cesse de l'évoquer dans *Introduction à la poésie orale* :

C'est ainsi fixer un cadre que, d'emblée, j'ai éprouvé le besoin d'assouplir, peut-être briser : les questions en effet que je m'étais posées (initialement à propos de la civilisation médiévale) exigeaient une série de réponses théoriques, non moins qu'un dépassement des clivages culturels. Il nous manque une poétique générale de l'oralité qui servirait de relais aux enquêtes particulières et proposerait des notions opératoires, applicables au phénomène des transmissions de la poésie par la voix et la mémoire, à l'exclusion de tout autre<sup>73</sup>.

Nous reviendrons plus loin sur ces éléments qui font la différence entre l'écrit et l'oral. Il ressort de cette revue d'études en situation d'écriture que le conte a depuis longtemps suscité la curiosité et la perspicacité des sciences humaines. Si une certaine approche archétypale semble ici privilégiée, elle répond à la logique de conservation par l'écrit qui imprègne toutes ces études. Pour autant, on pourrait se demander si elle tient suffisamment compte de la vivacité et de la capacité d'adaptation qui caractérisent la langue et le langage du conte. L'observation du conte dans une société de tradition orale africaine, permet-elle d'apporter quelques réponses à notre problématique ?

---

<sup>73</sup> ZUMTHOR, Paul, 1984 :9.



## 2. ASPECTS DE LA TRADITION ORALE AFRICAINE

Après avoir envisagé le conte dans les traditions écrites, nous nous proposons de jeter un regard sur la manière dont l'oralité africaine aborde le sujet. Comme genre d'expression et de langage, le conte est à situer dans un vaste ensemble. Il est caractéristique du style oral. Notre démarche voudrait l'ancrer dans une pragmatique de l'énonciation, et de la co-énonciation aussi dans la mesure où le conteur ne saurait parler tout seul.

### 2.1. Plusieurs genres oraux

Pour l'ethnolinguiste Geneviève Calame-Griaule, le conte n'est pas seulement un genre oral, il est aussi une production de la « parole », au sens que prend cette notion en contexte africain<sup>74</sup>. Reprenant un certain nombre de ses travaux consacrés au thème en question, elle procède à une classification détaillée. Dans l'introduction aux *Contes dogon du Mali*, Geneviève Calame-Griaule<sup>75</sup> distingue les genres poétiques et les genres narratifs.

Sous la première catégorie se trouvent la devise, la prière et les chants dont il existe une grand nombre de variétés (chants de travail, de mariage, de funérailles, de louange, etc.). La prière, qui a beaucoup de points communs avec la devise et en contient d'ailleurs souvent des fragments, emploie les mêmes procédés stylistiques : « elle doit être une ' belle parole ' puisqu'elle est censée plaire aux entités spirituelles auxquelles on s'adresse pour obtenir des bienfaits »<sup>76</sup>. Devinettes et les proverbes font partie de cette catégorie du genre poétique puisque faisant « appel à des procédés stylistiques comparables à ceux de la poésie »<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Nous consacrons plus loin les chapitres deuxième et troisième à l'étude de la parole.

<sup>75</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006.

<sup>76</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006 : 15.

<sup>77</sup> *Idem*.

Les genres narratifs, deuxième catégorie mentionnée par Geneviève Calame-Griaule, « sont censés relater des faits jugés vrais ou fictifs »<sup>78</sup>. C'est à ce titre qu'on les désigne chez les Dogon comme « paroles », en opposition aux « paroles anciennes » (mythes, récits historiques) et aux « paroles étonnantes » (proverbes, énigmes). Les récits se rapportant à des faits réels, historiques ou objets de croyances peuvent être dits dans la journée, tandis que ceux qui sont fictifs (contes, légendes, chantefables) sont dits seulement la nuit. La « parole » désigne un genre qui utilise des procédés du style poétique. Sous la forme proverbiale, elle « exprime une vérité valable en tous temps »<sup>79</sup> et peut être « utilisée à n'importe quel moment, en particulier dans la conversation »<sup>80</sup>. Lorsque les récits racontent des faits considérés comme fictifs ou symboliques, ils

obéissent à des règles strictes de temps (après le coucher du soleil), de lieu (les femmes content dans la maison, les jeunes gens non mariés à l'extérieur) et de personnes (on ne les échange pas entre parents et enfants du sexe opposé à partir du moment où ces derniers sont nubiles)<sup>81</sup>.

De telles limites doivent se comprendre dans un contexte où la prise de parole ou sa réception n'est jamais un fait anodin. Ne pas les franchir, c'est montrer qu'on est bien éduqué, qu'on est une personne sociable.

La classification proposée par Geneviève Calame-Griaule présente le mérite de la simplicité et de la clarté. Pour leur part, Jean Derive et Christiane Seydou, dans *Littératures orales africaines*, consacrent un chapitre<sup>82</sup> à l'identification et à la classification des genres littéraires de l'oralité<sup>83</sup> comparativement à ce qui existe dans les cultures de tradition scripturaire. Ils préfèrent le terme de « discours » à celui de « textes » lorsqu'il

---

<sup>78</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006 : 15.

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006 : 16.

<sup>82</sup> Il s'agit du chapitre 6

<sup>83</sup> SEYDOU Christiane, in BAUMGARDT et DERIVE, 2008 : 125-175.

s'agit des genres ; et ce, afin d'en traduire « de façon plus juste la qualité d'énonciation, d'acte de communication et la dimension sociale<sup>84</sup> ». Comme critères répertoriés par Jean Derive et Christiane Seydou, l'on retient les partenaires de l'énonciation (producteurs, récepteurs, interlocuteurs), les conditions de l'énonciation (temps et lieu, circonstances), les modalités de l'énonciation (parole, chant, accompagnement musical, etc.). Quant à Cécile Leguy<sup>85</sup>, elle souligne que les Bwa du Mali distinguent d'une part le conte et les proverbes, devinettes et énigmes d'autre part. Dans ce milieu qui est aussi notre terrain d'enquête, il n'est pas rare de voir les vieux se livrer à des joutes de proverbes tout comme les enfants le font avec les devinettes. Bien parler ici, c'est faire bon usage des formes de paroles, sans « heurter » le contexte, le lieu, le temps ni l'interlocuteur. Il s'agit aussi de mettre tout un style.

## 2.2. Comment se caractérise le style oral ?

Le style oral joue sur les sonorités, le choix et la disposition des mots, la simplification des formes grammaticales, la souplesse de la syntaxe, la structure rythmique, l'importance de la forme énigmatique au niveau des images et des symboles. La récitation poétique se fait sur un rythme plus rapide, un ton plus élevé et plus déclamatoire que la parole courante ou la narration en prose. Elle est souvent associée à la musique. Lorsque des chants interviennent dans les contes, il y a changement de niveau stylistique et l'on passe dans le registre poétique. Ils donnent beaucoup de charme aux récits et ravissent les auditeurs. L'effet est encore plus grand lorsque les chants sont associés à la musique d'un instrument. Nous verrons plus loin que cette combinaison récit-chant-instrument de musique remporte les suffrages auprès du public de la radio.

Divers procédés stylistiques sont appliqués à la prose pour mieux exprimer les sentiments de l'énonciateur et provoquer de l'émotion chez les

---

<sup>84</sup> BAMGARDT ET DERIVE, 2008 : 127.

<sup>85</sup> LEGUY, C., 2001.

récepteurs. Ils ont donc une fonction hautement expressive. L'importance de l'action est exprimée par les formes verbales, par une recherche des termes descriptifs et des comparaisons, par l'emploi des onomatopées, par des exclamations ou encore des idéophones. Les idéophones sont des sortes d'adverbes expressifs fréquents dans toutes les langues africaines. Ils sont remarquables par leur phonétisme particulier et par leur répétition (au moins deux ou trois fois). Certains d'entre eux portent sur les couleurs dont ils modifient les nuances et l'intensité. Par exemple, *La Daba magique*, un conte faisant partie de notre corpus<sup>86</sup>, le conteur, pour marquer le moment du retour à la maison de *Sanhwi-L'Hyène* aux derniers rayons du soleil dit :

*A i zora mi zun a woso-nyu li hè hababababa*  
 // et/ partit/ rentré/ sa/ maison/ moment/ soleil-tête/ dessous/ poussé/ rouge//  
 Il rentra chez lui au moment où le soleil était tout rouge-rouge-rouge<sup>87</sup>

Les procédés de style permettent au conteur de préciser des particularités de sonorité, de forme, de position, de mouvement, d'attitude, etc. Dans le conte *Qui sont les Diarra ?* ces éléments sont nombreux<sup>88</sup> :

*lo hayirezo ma wè fin-fin-fin-fin*  
 //le/enfant-petit/ en train/pleurer/ fin-fin-fin-fin//  
 L'enfant se mit à pleurer, pleurer, pleurer, pleurer

ou

*Lobe nyunbwo'o nè titi yè*  
 //que lui/tête/que voici/ buissonneux/ démonstr.//  
 Ta tête est une vraie tignasse (broussaille)

Sur le plan strictement syntaxique, le style oral utilise le discours rapporté, indirect. Il se caractérise également par la manière dont le narrateur se sert des ressources de son corps et de sa voix pour donner vie au texte (gestes, mimiques, expressions du visage, variation des intonations et imitation des voix des personnages, rapidité des dialogues, etc.). Nous

---

<sup>86</sup> Cf. ANNEXES,

<sup>87</sup> Cf. ANNEXES,

<sup>88</sup> Cf. ANNEXES,

étudierons dans le chapitre III en nous basant un enregistrement vidéo<sup>89</sup>, la gestuelle du conte intitulé *Les Sept célibataires*. Le contexte d'énonciation comprend les échanges avec l'auditoire, les réactions, les rires, les acquiescements, les questions et invitations du conteur à son public. Tout sert à créer l'ambiance, à soutenir l'attention, en définitive, à « composer » le récit du conte.

Un peu partout dans le monde, les contes sont encadrés par des formules fixes qui dégagent la responsabilité du narrateur en prévenant l'auditoire qu'il s'engage dans le monde de l'imaginaire (formule de début) puis qu'il revient à la réalité (formule de fin). Ces formules soulignent un changement de niveau de langage (passage à l'expression littéraire) et de contexte (du réel au symbolique).

### 2.3. Quels intérêts pour la radio ?

Comme la variété de genres et la diversité du style le laissent percevoir, la littérature orale revêt un intérêt particulier. En ce qui concerne le conte, toutes les sociétés conviennent de sa fonction évidente de divertissement. Tant pour Propp, pour André Jolles que pour les africanistes Geneviève Calame-Griaule ou Christiane Seydou, le conte « joue un rôle essentiel dans la pédagogie et dans la transmission des modèles culturels et de la vision du monde »<sup>90</sup>. On considère qu'il développe l'intelligence dans la mesure où il fait appel à des pratiques capables de développer la mémoire. Le conte apprend aux enfants les règles de la vie en société et les instruit du monde naturel. Au-delà de ces bienfaits, il faut souligner que cette forme du récit constitue une sorte de miroir dans lequel la société se regarde, s'observe afin de mesurer sa propre stabilité, si ce ne sont ses propres égarements. Au travers des contes sont exprimés des idées, des sentiments, des fantasmes qui, comme le dit encore Geneviève Calame-Griaule, « ne

---

<sup>89</sup> Nous y reviendrons plus loin dans le chapitre III

<sup>90</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2006 : 22

peuvent apparaître clairement dans la parole courante »<sup>91</sup>. Ils permettent de dénouer certaines tensions sociales, d'atténuer des conflits entre générations et classes d'âges, d'aborder avec moins de passions les problèmes dans les relations familiales. Une des forces majeures des contes réside en ce pouvoir de parler le langage de l'universel, de la transversalité, sans limites dans le temps et dans l'espace. En effet, beaucoup de thèmes communs provenant de cultures très différentes et très éloignées les unes des autres apparaissent dans les contes. Pourquoi ? Sans doute parce que les problèmes qu'ils soulèvent sont partagés par la plupart des sociétés humaines.

---

<sup>91</sup> *Idem.*

### 3. DEFINIR LE CONTE EN AFRIQUE

Comment faire du conte de tradition orale un objet d'étude des sciences de l'information et de la communication ? Pour répondre à cette interrogation, nous voulons d'abord situer le conte dans l'ensemble des genres oraux (mythes, légende, fables) avant d'esquisser des propositions de définitions ; ensuite nous proposerons des définitions en tenant compte du contexte propre aux sociétés de l'oralité.

#### 3.1. Le conte, un langage et des représentations

Le conte représente un fait de civilisation. Il reflète des valeurs idéologiques. C'est un mode d'expression de la pensée, un art et une littérature situés dans un contexte donné. Récit éducatif, le conte, en ce qui nous concerne, permet « de mieux comprendre le monde africain, sa vision de l'univers, de Dieu, de l'homme, des êtres et des choses, de mieux apprécier sa culture et sa littérature »<sup>92</sup>. Cependant, mis à part ces variables liées à l'environnement, à l'histoire et aux traditions de chaque peuple, tous les contes présentent les mêmes caractéristiques générales, développent plus ou moins les mêmes thèmes. Si les mêmes récits circulent<sup>93</sup>, les personnages diffèrent d'une zone à l'autre.

Pour les Bwa du Mali auprès desquels nos enquêtes ont été menées, l'origine des contes s'explique de deux manières. Une première hypothèse se réfère aux Ancêtres qui les auraient donnés en héritage aux humains. L'argument avancé par un de nos informateurs<sup>94</sup> demande de prendre en

---

<sup>92</sup> N'DA, Pierre, 1984 : 11-13.

<sup>93</sup> Par exemple, *La Fille Difficile* (2005) est une étude pluridisciplinaire. Il s'agit d'un conte dont les versions ont été recueillies dans une dizaine d'ethnies de l'Afrique de l'ouest à l'Afrique de l'Est. Selon les sociétés, les réponses apportées aux questions de l'exogamie, de la contestation de la coutume ou encore de la féminité diffèrent. Elles reflètent une vision du monde et un type d'organisation. Les auteurs proposent une méthodologie de l'étude des contes dont peuvent s'inspirer ethnologues, sociologues, psychologues.

<sup>94</sup> Panworo Sanou, du village de Lakuy (commune de Yaso), 68 ans. Enquête terrain, novembre 2005.

compte la formule d'introduction de la plupart des contes. Elle s'énonce comme suit :

*Han, han, han. Maa dana*  
 //écoutez/ écoutez/ écoutez/ pères/ anciens//  
 Ecoutez, écoutez, écoutez. Ce que disent les ancêtres.

Ainsi, les contes seraient la voix des aïeux qui continuent d'enseigner, d'éduquer, de prévenir. La deuxième hypothèse sur l'origine du conte voit dans ce genre de récit une « parole codée ». Alexandre Coulibaly, conteur, en est persuadé. Et pour donner illustrer cette « conviction » nous, il raconte *L'Histoire d'un père et son fils qui ne se dépassent pas en paroles*<sup>95</sup>. La parole codée telle entendue ici est un langage créé pour se comprendre entre gens avertis. Le conte serait alors accessible à ceux qui sont capables d'en déceler les personnages, de comprendre les situations évoquées, de tirer parti des leçons proposées. L'abus de la parole codée, dans la philosophie *bo*, s'apparente parfois au mensonge. Les conteurs le savent bien. Eux qui terminent leurs récits en disant :

*U yu ba sabia feni nè, an bo han si bini*  
 //J'ai/ trouvé/ leurs/ mensonges/ endroit/ quelconque/ je/ pose/ eux/voici/ là//  
 Je vous restitue les mensonges que j'ai appris.

Sans être uniquement des spéculations, à travers ces hypothèses dont le but est de nous dire le pourquoi du conte, nous constatons qu'il est de la nature de l'homme de remonter à l'origine des choses. En fait, partout et depuis toujours, les hommes disent des récits, racontent des histoires. Cette pratique s'adapte au milieu et à la situation particulière. Si l'on trouve au conte des provenances diverses, cela dénote des « possibilités identiques de création du génie de l'homme de toute origine, et aussi des contacts historiques entre peuples »<sup>96</sup>. Une telle variété générique expliquerait les nombreuses « déclinaisons du conte » que sont le mythe, la légende ou encore la fable. A présent, voyons comment le conte se situe par rapport à

---

<sup>95</sup> Cf. ANNEXES, *L'histoire du père et du fils qui se comprenaient si bien*.

<sup>96</sup> N'DA, Pierre, 1984 : 13.



chacune de ces formes littéraires se positionne par rapport au conte et pourquoi ?

### 3.2. Des genres proches du conte : mythe, légende, fable

Il existe une parenté entre le conte et le mythe. Récits « fondateur de culture », les mythes mettent en scène des dieux et des hommes. Ils fournissent « un ensemble de représentations des rapports du monde et de l'humanité avec les êtres invisibles »<sup>97</sup>. Sociologiquement, le mythe est considéré comme un « idéal type »<sup>98</sup> qui justifie la portée d'une tradition. C'est du moins ainsi que l'envisage par Max Weber (1864-1920), un des fondateurs de la sociologie. Pour lui, on ne peut comprendre les phénomènes sociaux en dehors de leur système de valeurs et de croyances. Max Weber montre que les mythes constituent des argumentaires par lesquels la société légitime telle ou telle situation. Ainsi, ils contribuent à idéologiser c'est-à-dire à transposer sur le plan de l'imaginaire certaines contradictions ou problèmes que les hommes ne veulent pas regarder en face. Ces instruments servent à masquer la domination ou du moins à l'atténuer. Ils cachent tout en révélant les désirs des individus. Une pareille conception n'est pas celle de Pierre Smith, pour qui, le mythe est « reconnu pour vrai par les sociétés qui le racontent même s'il n'y a rien de vraisemblable pour l'observateur<sup>99</sup> ». Le mythe se présente comme une explication avancée par la société elle-même sur l'origine ou le sens des choses ; ses personnages viennent des mondes surnaturel et cosmique. Dans *Anthropologie structurale*, Claude Lévi-Strauss donne quelques indications sur le temps du mythe :

---

<sup>97</sup> LABURTHE-TOLRA Philippe et WARNIER Jean-Pierre, 1993 : 168.

<sup>98</sup> Le concept de « idéal type » proposé par Weber se définit comme un travail de grossissement et d'idéalisation des traits fondamentaux par lequel le chercheur construit, définit de manière cohérente les traits d'un objet d'étude. Sorte d'idéal, il constitue un instrument d'intelligibilité fondamentale. Il permet de lire le réel, d'analyser les écarts entre ce qui est supposé et ce qui est effectif. La notion d'idéal type permet de baser toute analyse en science sociale sur un travail de schématisation du réel.

<sup>99</sup> SMITH, Pierre, 1983, in *Encyclopedia Universalis*, art. Mythe.

Un mythe se rapporte toujours à des événements passés avant la création du monde [...] ou [...] pendant les premiers âges [...] en tous cas [...] [il] y a longtemps. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur<sup>100</sup>.

Nous devons relever une constante : les mythes expriment une certaine vision du monde, traitent des problèmes fondamentaux de l'existence et s'adressent à toute la communauté si ce n'est à l'ensemble des êtres. C'est en cela qu'en référence à des populations voisines des Bwa, nous pouvons qualifier le mythe de « parole profonde », de « parole grave ». Par exemple avec Marcel Griaule, dont les travaux portent sur la cosmogonie des Dogon<sup>101</sup>, le sage Ogotemmêli, compare cette parole au métier à tisser : « La parole est le bruit de la poulie et de la navette. Le nom de la poulie signifie « grincement de la parole ». Tout le monde entend la parole ; elle s'intercale dans les fils, remplit les vides de l'étoffe »<sup>102</sup>. Ni ésotérisme, ni « spéculation individuelle d'intérêt secondaire »<sup>103</sup>, la parole sous la forme du mythe exprime la profondeur et la gravité des choses selon la pensée des Dogon. A côté, le conte apparaît parfois comme superficiel et partiel. Pourquoi ? Tout simplement parce le conte n'aborde que certains aspects des choses de la vie, ne concerne que des individus ou des êtres isolés ; il n'engage pas forcément toute l'humanité. D'aucuns concluent que « le conte se présente bien comme un mythe dégradé »<sup>104</sup>. L'analyse structurale a montré d'ailleurs

---

<sup>100</sup> LEVI-STRAUSS, Claude, 1958 :231.

<sup>101</sup> Marcel Griaule écrit *Dieu d'eau* après une mission chez les Dogon du Mali en 1946. L'ouvrage relate trente-trois journées d'entretiens avec un vieux sage du nom de Ogotemmêli. Celui-ci, un vieux chasseur devenu aveugle, expose plusieurs aspects de la culture dogon. Notamment une cosmogonie de ce peuple marquée par sa vision symbolique de l'univers, sa conception organisée de la personne et du verbe. Le livre influencera les travaux de nombreux ethnologues s'intéressant aux problématiques de communication et de transmission en Afrique.

<sup>102</sup> GRIAULE, Marcel, 1966 : 78.

<sup>103</sup> GRIAULE, Marcel, 1966 : 12.

<sup>104</sup> N'DA, Pierre, 1984 : 14.

que le mythe et le conte ne sont pas des genres fondamentalement distincts à l'origine. On se souvient que Propp considère par exemple qu'il n'y a qu'une différence historique. Pour lui, « le conte procède du mythe qui est le récit premier »<sup>105</sup>. Nous observons ici que, dans le répertoire africain, bon nombre de contes proviennent des mythes qui ont perdu leur sens premier. Cependant, comme le fait remarquer Mamoussé Diagne, dans *Critique de la raison orale*<sup>106</sup>, on peut noter quelques différences sur le plan littéraire. Ainsi, au niveau de la narration, le conte se présente comme une allégorie qui « démonte », « théâtralise » et « joue la société ». Il procède du déguisement et de la symbolisation comme le soutient Mamoussé Diagne :

Ces différents procédés peuvent fréquemment s'effectuer selon la modalité du « comme si... » : on ne dit pas seulement comment joue une configuration sociale, mais comment elle pourrait jouer si, et seulement si... La capacité à convoquer des alternatives est ce qui permet justement au conte d'assumer, dans certains contextes historiques, une fonction critique remarquable consistant à récuser l'être au nom du devoir. Il faut dire [...] que la société n'est pas seulement « jouée en même temps qu'imaginée » mais qu'elle est « jouée parce qu'imaginée »<sup>107</sup>.

Ajoutons par ailleurs que l'analyse permet, au-delà de la manifestation immédiate du conte, de mettre en évidence les structures narratives et discursives, éléments révélateurs de son sens profond. Avec le mythe, nous sommes placés au niveau des valeurs existentielles et des problèmes métaphysiques : la création, Dieu, l'homme, la vie et la mort, le sexe et la fécondité, l'âme et le corps, le bien et le mal, l'amour et la haine, la santé et la maladie, le destin, l'au-delà, etc. De ce point de vue, sa structure narrative diffère parfois de celle du conte. Le mythe vise essentiellement à exposer et à transmettre des « paroles profondes ». Ainsi, dans *Kaïdara*, un récit initiatique<sup>108</sup> recueilli par Amadou Hampate Bâ, cette injonction finale du

---

<sup>105</sup> *Idem*.

<sup>106</sup> DIAGNE, Mamoussé, 2005 : 123-166.

<sup>107</sup> DIAGNE, Mamoussé, 2005 : 127.

<sup>108</sup> *Kaïdara* narre le voyage initiatique de trois jeunes dans un pays lointain. Ils font d'étonnantes rencontres tout aussi symboliques que mystérieux pour atteindre *Kaïdara*,

héros au vainqueur des épreuves endurées le laisse entendre la portée du mythe :

Retiens bien ce que tu viens d'apprendre et transmets-le  
De bouche à oreille jusqu'à tes petits-enfants  
Fais-en un conte pour les héritiers de ton pouvoir  
Enseigne-le à ceux dont les oreilles bienheureuses  
Se fixent sur une tête agréable<sup>109</sup> et chanceuse<sup>110</sup>.

Pour comprendre le discours du mythe, il faut se placer dans le contexte du vécu des gens, des croyances populaires, de la philosophie et de l'éthique des peuples qui l'ont produit. Les personnages y sont décrits comme des héros, des entités supérieures, des forces de la nature alors que ceux des contes sont généralement des êtres humains, des animaux, des êtres anthropomorphisés et parfois des êtres supranaturels. Sans allégorie, peu imagés, ces personnages renvoient directement à la société réelle alors que, dans les mythes, les personnages ne renvoient à la société humaine qu'en dénotation seconde. Comme le fait remarquer un de nos informateurs, « dans le conte, si on parle de la bêtise de l'hyène, ne va pas croire qu'il s'agit de l'animal qui est en brousse. Il s'agit de stigmatiser surtout un travers chez nous les humains <sup>111</sup> ». Dans le conte, il y a un certain équilibre entre le réel et le surréel, alors que, dans le mythe, le surnaturel semble prendre une place prépondérante. Nous reviendrons un peu plus tard sur les impacts attendus et observés du conte, genre oral qui nous préoccupe dans ce travail.

En définitive, que retenir de la proximité de forme et de sens du conte face au mythe ? Pour Christiane Seydou, « les contes sont comme l'avatar

---

dieu de l'or et de la connaissance. Seul, un compagnon franchira en vainqueur toutes les étapes.

<sup>109</sup> « Têtes chanceuses » : dans la mentalité et la compréhension peule l'expression signifie des têtes qui à la fois attirent la chance et portent la chance.

<sup>110</sup> BA, Amadou Hampâté, 1993 : 330.

<sup>111</sup> Cf. ANNEXES, *Entretiens collectifs*.

populaire – et pédagogique – des mythes »<sup>112</sup>. Quant à Denise Paulme, après avoir fait remarquer que « le mythe et le conte ne sont pas des genres distincts du point de vue génétique » elle introduit un critère discriminant relatif au manque initial qui déclenche la quête :

« Si le manque initial qu'il s'agit de combler (famine, pauvreté, absence d'épouse) ne concerne que l'individu isolé, le récit est vraisemblablement un conte ; s'il concerne la communauté, voire l'ensemble des êtres vivants, il s'agit d'un mythe<sup>113</sup>.

Dans l'hypothèse que les mythes en se dégradant se transforment en contes et en légendes, on ne peut déduire automatiquement que tous les contes proviennent des légendes. C'est pourquoi certains récits considérés comme des contes sont en réalité des légendes. Dans les toutes premières productions de la littérature africaine francophone dans le domaine, force est de constater chez les auteurs une certaine confusion entre le conte et la légende. Bon nombre d'écrivains emploient indifféremment les deux termes. Ainsi, chez l'Ivoirien Bernard Dadié<sup>114</sup> dans *Légendes africaines*, il y a, confondus, de véritables légendes (la légende baoulé, par exemple) et de véritables contes (la bataille des oiseaux et des animaux). Il en est de même dans *Contes et légendes d'Afrique noire* du Sénégalais Ousmane Socé<sup>115</sup> mais aussi dans *Contes et légendes du Niger* de Boubou Hama<sup>116</sup>. Dans toutes ces productions, nous ne remarquons guère de différence faite entre les textes : qu'est-ce qui est conte ? Qu'est-ce qui est légende ? Aucune précision. Dans la littérature orale africaine, on peut noter que les différences entre conte et légende ne sont pas toujours nettes. Cependant, il n'existe aucune confusion possible dans la manière dont les locuteurs eux-mêmes nomment ces deux genres. Par exemple chez les Bwa, le conte (*o'otin*) relève de paroles divertissantes. Tandis que la légende (*wara, masara*), elle, fait référence à

---

<sup>112</sup> SEYDOU, Christiane, 1972 : 158.

<sup>113</sup> PAULME, Denise, 1972, « Morphologie du conte africain », *Cahiers d'études africaines*, n°1, p. 130-163

<sup>114</sup> DADIE, Bernard, 1956.

<sup>115</sup> SOCE, Ousmane, 1962.

<sup>116</sup> HAMA, Boubou, 1962

des faits passés, réels ou supposés. La frontière entre les deux récits n'est pas infranchissable et l'on glisse insensiblement de la légende au conte. Si, dans la pratique, la distinction entre légende et conte n'est pas facile à faire, on peut cependant proposer quelques considérations au regard d'observations.

Avec la légende, des faits historiques peuvent être déformés, arrangés, grossis. L'imagination populaire ou celle de l'artiste s'active dans une fertilité poétique singulière. Récit, la légende relate ou exalte les hauts faits de personnages réels, les exploits d'ancêtres, les actes ou le dévouement d'un héros à son peuple. Elle évoque également les luttes tribales, les mouvements de migration, la fondation d'un village ou la constitution d'un groupe ethnique, etc. L'histoire stylisée ou poétisée devient épopée. L'histoire de Soundjata en est une des illustrations les plus parfaites. Le Guinéen Djibril Tamsir Niane, dans *Soundjata ou l'épopée Mandingue* (1960) a essayé de l'écrire en français<sup>117</sup>. Cet historien des traditions orales met en lumière l'importance de la langue utilisée pour décrire des faits réels ou supposés mais également le rôle du récitant qu'est le griot. En cela, les précisions fournies par Ansoumane Camara nous paraissent pertinentes lorsqu'il écrit :

Dans la langue maninka, le mot *fasa* sert à désigner le muscle. Au sens figuré, *fasa* désigne le caractère de l'homme. Les chants qui relatent les caractères des héros et bien d'autres hauts faits de l'histoire qu'on désigne par « épopée » en français sont appelés *fasa* chez les Maninka de la Haute-Guinée. Ainsi, les *fasa* sont des chansons honorifiques et comme le disent les griots qui les scandent « on ne dit pas un *fasa* pour un couard parce qu'il n'affronte pas l'ennemi<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup>Depuis, plusieurs autres versions concernant l'épopée de Soundjata ont été publiées. Signalons :

- CISSE, Youssouf Tata, 1987, *La grande geste du Mali des origines à la fondation de l'empire*, Paris, Karthala-Arsan
- CISSE, Youssouf Tata, 1991, *Soundjata, la gloire du Mali*, Paris, Karthala-Arsan
- JANSEN, 1995, *L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabate de Kela. Texte recueilli et annoté par Jan Jansen, Esger Duintjer et Boubacar Tamboura*, Leyden, CNWS.

<sup>118</sup> BAUMGART Ursula et Françoise UGOCHUCKWU, 2005 : 66.

Dans la littérature orale, comme nous le montrerons plus loin, l'importance du récit donné par le griots reste capitale. Dans une moindre mesure, c'est le cas de *Mûnutin ou la Révolte des Bwa*, un poème épique où les griots de Kouansankuy chantent et jouent une « page de l'histoire du Bwatun ».

En ce qui concerne la fable que pouvons-nous dire? Comment se caractérise-t-elle? Sa différence d'avec le conte ne paraît pas claire – sauf en se référant à la langue d'origine. Il est curieux de constater dans la littérature écrite que souvent, les deux termes sont employés ensemble, et parfois l'un pour l'autre. En tous les cas, ils regroupent dans un même recueil, indistinctement, des contes et des fables. C'est le cas par exemple de *Contes et fables* du camerounais J.-M. Awouma<sup>119</sup>. Son ouvrage a le mérite de se composer en deux parties distinguant un exposé sur les questions de compréhension du conte africain et une analyse d'une trentaine de textes oraux récoltés dans ce pays de forêt et de savanes. Théoriquement, il est possible de relever une différence entre le conte et la fable. Certes, tous mettent en scène une société fictive dont les principaux protagonistes sont habituellement des animaux. Mais dans la fable, contrairement au conte, il n'y a pas de merveilleux en principe.

Il nous semble que les contes, lorsqu'ils passent à la radio et tels que nous projetons de les examiner, ont aussi une portée éthique avec l'intention d'inspirer l'action aujourd'hui grâce au vocabulaire et aux situations évoquées. Il en est de même pour les chantefables qu'on peut définir comme des « contes qui contiennent un chant que le conteur lance et que l'auditoire reprend »<sup>120</sup>. Mais il en existe d'autres formes. C'est le cas des contes entièrement chantés. Le conteur joue d'un instrument de musique approprié et déclame en le chantant son récit. D'ailleurs, certains de airs sont souvent repris dans les compositions pour chorales religieuses ou dans les chansons

---

<sup>119</sup> AWOUMA, Jean-Marie, 1979.

<sup>120</sup> ROULON, Paulette, 1977 : 11.

profanes d'artistes locaux. Un autre spécialiste de la littérature orale présente la chantefable comme un « récit oral de fable ou de conte mêlé de strophes chantées : le récit et la mélodie se recoupent mutuellement avec harmonie »<sup>121</sup>. Il faut dire que dans les chantefables, le chant est constitutif du récit. Il lui est même interne, c'est-à-dire en rapport direct avec les péripéties du récit. Nombreux aussi sont les contes dont les récits sont ponctués de chants. Ceux-ci interviennent comme des intermèdes et sont toujours constitutifs du récit lui-même. Nous analyserons plus tard le conte *Qui sont les Diarra*<sup>122</sup> où l'on découvre un pareil agencement : récit-chant-récit-chant. Cette forme est très appréciée des auditeurs de la radio. Elle met en exergue plusieurs facettes du talent du conteur.

Mythe, conte, légende, fable sont des genres de littérature écrite ou orale dont l'examen méritait une attention particulière. Comme nous pouvons le voir, définir chacun d'eux c'est en même temps prendre un peu des autres. Mais dans notre travail, il s'agit de nous concentrer sur le genre conte. Ses propriétés et le message qu'il délivre disent-ils encore quelques vérités à des auditeurs ouverts sur le monde et préoccupés de voir leur situation s'améliorer ? Examinons à présent les contours du conte oral et disons dans quelle mesure il nous intéresse un peu plus que les autres.

### 3.3. L'usage social du conte

Il convient d'explicitier l'expression « conte africain ». Qu'entendons-nous par cette dénomination. L'examen de certains genres littéraires conduit à constater des ressemblances entre le conte tant dans la tradition écrite (en France) et le conte dans la tradition orale (Afrique). Cependant, nous voudrions souligner la multiplicité de ces formes (récit, chantefable) et ses spécificités dans la tradition qui nous concerne ici. Pour ce faire, nous convenons avec Jean Cauvin qui affirme :

---

<sup>121</sup> BELINGA, Eno, 1978 : 15.

<sup>122</sup> Cf. ANNEXES, *Contes utilisés* : A.p34-A.p69.



Il peut se trouver que le mot « conte » ne recouvre pas les mêmes réalités et les mêmes différents mots africains traduits en français par « conte » ne sont nécessairement pas des « contes » au sens français du terme. Pour essayer de cerner de plus près la réalité exacte que telle société orale appelle « conte » dans sa langue, il faut situer cette réalité parmi les manifestations de la tradition orale<sup>123</sup>.

Toutes les distinctions que nous avons opérées plus haut participent à un besoin de théorisation du genre oral qu'est le conte. Notre objectif consiste à analyser et à comprendre les facteurs d'énonciation et de co-énonciation lorsqu'ils sont adressés à un public physiquement présent ou virtuellement attentif par la magie des ondes radiophoniques. C'est donc de pragmatique qu'il s'agit.

On l'aura sans doute compris : le mot « conte » ne recouvre pas exactement la même réalité selon les sociétés, qu'elles soient de tradition orale ou de tradition écrite. Pour notre part, nous nous fondons sur l'observation chez les Bwa du Mali, pour qui le conte se distingue nettement des autres genres oraux que sont le proverbe, l'énigme, la sentence, la maxime ou encore l'épopée. En considérant les études et les analyses dont nous venons d'exposer quelques traits marquants, nous proposons trois définitions du conte, et notamment du conte africain.

Nous pouvons considérer le conte comme un récit à caractère à la fois littéraire, ludique, didactique énoncé au cours d'une veillée et qui doit être considéré avant tout comme la manifestation d'une société donnée. Cette description met en exergue les aspects populaires (public) et d'enseignement du conte.

Il faut ajouter que le conte africain traditionnel est le genre oral le plus populaire ; selon le mot de Ansoumane Camara, il est « comparable à une eau qu'on sert autour du feu de bois. Chaque auditeur se désaltère, à charge

---

<sup>123</sup> CAUVIN, Jean, 1980 : 5.

pour lui de la servir à son tour »<sup>124</sup>. Le conte est donc un mode de communication orale, un jeu oral entre l'artiste, la parole et l'auditoire qui obéit aux techniques d'expression de l'oralité, celle-ci se définissant comme « la maîtrise et l'emploi efficace et productif de la parole »<sup>125</sup>.

Si bien qu'on peut dire que comme art de la parole, le conte africain est une littérature totale qui tient à la fois de tous les genres (récit, théâtre, poésie, chanson, épopée, etc.) et qui a besoin pour s'exprimer non seulement d'un bon narrateur mais aussi de la présence ou mieux de la participation d'un agent rythmique et d'un auditoire actifs.

En définitive, le conte africain est, tel qu'il est conçu chez les Bwa, selon le mot du chercheur ivoirien Bernard Zadi, « le résultat de la rencontre d'un récit, d'un public et d'un artiste »<sup>126</sup> ou encore « le point d'accomplissement d'un récit, d'un public et d'un maître de la parole »<sup>127</sup>. En cautionnant ces trois définitions, nous nous plaçons résolument dans la dynamique d'une conception pragmatique du conte. Il nous semble qu'une telle perspective convient à un média populaire et réactif comme la radio. Par le conte, la radio donne à rêver certes mais permet aussi d'aborder des questions importantes de la société : les conflits entre générations, la connaissance et la préservation de l'environnement, les relations entre hommes et animaux. Par ailleurs, les émissions de contes n'atteignent guère leurs objectifs si elles ne tiennent pas compte du milieu du conte, du public du conte, de l'artiste du conte, et du contenu du conte.

L'importance du conte comme genre oral ou écrit n'est plus à démontrer. Récit d'aventures imaginaires où foisonnent les personnages les plus divers, les plus invraisemblables, son intention affichée est didactique,

---

<sup>124</sup> CAMARA, in BAUMGARDT Ursula et Françoise UGOCHUCKWU, 2005 : 64.

<sup>125</sup> LUMWAMU, François, 1977 : 4.

<sup>126</sup> ZADI, Bernard, 1979 : 21.

<sup>127</sup> *Idem*.

ludique, informative. Avec un langage allusif, il cherche à transmettre « un message implicite que l'auditoire déchiffre plus ou moins aisément »<sup>128</sup>. C'est pourquoi nous trouvons plusieurs motifs à nous intéresser à l'exploration du conte. D'abord, il dispense ce que Jacques Chevrier nomme « la leçon des choses »<sup>129</sup>. Ensuite, de tous les genres de la littérature orale, le conte est celui qui s'applique à peindre la société africaine « telle qu'elle est, telle qu'elle voudrait être et peut-être plus encore, telle qu'elle ne voudrait pas être, dans la mesure où très souvent, sous le voile de l'imaginaire, s'embusquent les fantasmes les plus refoulés »<sup>130</sup>. Pour ces deux motifs, le langage du conte ouvre des perspectives sociologiques vastes et recèle de potentialités de communication véritables. Le but poursuivi dans ce travail n'est pas essentiellement de montrer les qualités littéraires du conte chez les Bwa mais de poser les jalons de son rôle sociologique et médiatique.

---

<sup>128</sup> PAULME, Denise, 1996 : 11.

<sup>129</sup> CHEVRIER, Jacques, 2005 : 37.

<sup>130</sup> *Idem*.

## EN CONCLUSION

Faire du conte un sujet de pragmatique constituait l'objet annoncé de ces préliminaires. En entreprenant une revue des études spécialisées en situation de tradition écrite, dont nous concédons qu'elle est loin d'être exhaustive, force est de constater que, parmi les chercheurs évoqués, il s'en trouve qui élaborent des systèmes d'analyse permettant de mieux comprendre les déterminants du conte. D'autres auteurs encore s'activent à examiner le conte comme un genre d'expression du senti et du ressenti de toute une société. Comme nous l'avons souligné, les courants anthropologiques et littéraires qui ont pris comme objet d'étude le conte n'ont eu de cesse de mettre en valeur, par un travail de recueil, de classification et d'analyse, tant sa forme que son sens. Une attention particulière y est portée à la clarté, l'ordre et la discipline. Cependant, pour nous, une question subsiste : est-il tenu suffisamment compte des situations particulières d'énonciation et de co-énonciation, de la « vie mouvante » que chaque conte est censé garder en lui ? Autrement dit de la puissance de variabilité et d'adaptation du conte. La suite de notre travail voudrait répondre à ces interrogations.

L'observation des aspects de la littérature orale africaine place le conte au milieu de nombreux genres tous basés sur la parole. Une parole qui – sans se réduire à la relation entre le lecteur-trice et le livre – a besoin d'être effectuée par un orateur (conteur, artiste) et répercutée à un public. Le conte tient une importance capitale dans bon nombre de communautés dans « la pédagogie et la transmission du savoir et des valeurs collectives »<sup>131</sup>. Ce qui n'est pas sans attirer la curiosité et la perspicacité des ethnologues, des anthropologues, des sociologues et autres sémioticiens. Car, parmi les genres d'expression, le conte reste sans doute un moyen actif et adéquat du discours sur les représentations sociales et les significations qu'une société

---

<sup>131</sup> GÖRÖG-KARADY Véronika et Chrisitane SEYDOU, 2001 :7.

donne à son identité et à son histoire. Nous retiendrons pour notre part que le conte est une « parole ordinaire », parce qu'il dit la vie simple au travers de métaphores et de représentations. C'est un mode de communication prisée dans les sociétés de tradition orale. C'est en cela que sa pratique à la radio retient notre attention.

Notre postulat est le suivant : le conte et d'autres genres qui lui sont semblables (en particulier le chant) permettent d'aborder les enjeux de l'oralité grâce à une revitalisation et une revalorisation par les médias de masse. Dans le cas des populations enquêtées, notre souci sera de comprendre comment par l'oralité ouvre-t-elle des chemins de développement lorsque le support utilisé est une radio de proximité. Qui sont ces populations ? C'est à cette question que le prochain chapitre tente de répondre.

## PREMIERE PARTIE

### SITUATIONS ET CONTEXTES D'ORALITE

CHAPITRE PREMIER  
LES CONDITIONS SOCIOCULTURELLES D'ORALITE ET DE  
COMMUNICATION DES BWA DU MALI

- 1. Contexte géographique, ethno-culturel et religieux*
- 2. Le village comme fait social*
- 3. Un contexte culturel en évolution*

Comment se présentent les contextes géographique, ethnoculturel et religieux des populations dont nous voulons comprendre les contes ? C'est la question qui va nous préoccuper dans le présent chapitre. Depuis plusieurs décennies, de nombreuses monographies<sup>132</sup> ou introductions à des travaux spécialisés ont tenté de décrire le milieu des populations Bwa du Mali. Dans un premier temps, nous nous contenterons ici de rappeler quelques traits physiques mais aussi de relever quelques caractéristiques des réalités ethnoculturelles et religieuses.

Comprendre les contes dans leur contexte, dans la situation d'énonciation, nécessite une connaissance du système social qui les produit et de l'environnement culturel d'où ils sont émis. Chez les Bwa, l'organisation du village, constitue une des portes d'entrée dans le monde du conte. Unité politique, le village formant un groupement de maisons et de clans est aussi ce lieu de tous les apprentissages ainsi que de toutes les

---

<sup>132</sup> Citons la Documentation rassemblée par Bernard de Rasilly. Les notes contenues dans la grille de recherche concernent la connaissance de la région et de ses habitants, la famille, la cohésion du village, la condition humaine, la vie sociale et culturelle, le droit coutumier, etc. Les thèses de Joseph Tanden Diarra (2006) en histoire, de Marie Lesclingand (2004) en démographie ou de Cécile Leguy (1996) en ethnolinguistique contiennent chacune une étude de présentation du milieu.

formes de relations avec le monde extérieur. Dans ce deuxième temps, nous nous pencherons sur le mode de fonctionnement du village.

Enfin, à l'instar des autres sociétés qui l'environnent, sans prétendre être exhaustif, nous relèverons quelques facteurs de changement et d'évolution chez les Bwa. Ceux-ci contribuent à l'amélioration du cadre de vie. Ils influencent les rapports sociaux, modifient les instances de régulation des pouvoirs, réorientent les instruments de communication. Il s'agit de l'école, de la décentralisation et l'arrivée de la radio locale.



## 1. CONTEXTES GEOGRAPHIQUE ET SOCIOLOGIQUE

### 1.1. Le pays des Bwa ou le Bwatun

Depuis la période des indépendances en 1960, les Bwa habitent les territoires d'Afrique qui sont à cheval entre le Mali et le Burkina Faso (Carte n°2). Ils vivent dispersés sur une aire étroite et allongée qui s'inscrit obliquement dans un rectangle délimité par les 11<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> degrés de latitude nord, et par les 5<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> degrés de longitude ouest<sup>133</sup>. Ils sont dispersés depuis Sofara au Nord, jusqu'à Kari au sud. La limite nord-ouest de leur implantation est constituée par le cours supérieur du Bani (affluent du fleuve Niger). Au sud-est, les villages *bwa* les plus excentrés sont situés près de la frontière du Ghana, sur la rive gauche de la Volta Noire (aujourd'hui le *Mouhoun*). Les *Bwa* sont connus dans la littérature ethnologique sous le nom de Bobo-Oulé jusque que dans les années 1950 seulement. Cette appellation a été donnée par les guides bambara qui servirent de guides aux premiers explorateurs. Dans son récit de voyage<sup>134</sup>, René Caillé affirme avoir traversé les territoires où vivent les Bwa entre le 1er et le 3 mars 1828. Le capitaine Binger (1856-1936) passe en « territoire Bobo-Oulé » du 15 au 26 mai 1888) et relève que cet espace est habité par les « Bobo-Nieniégue et les Bobo-Fing » ; ce qui se traduirait par « Bobo rouges » ou « muets rouges ». Par la suite, administrateurs et chercheurs ont longtemps tergiversé sur le contenu du terme « Bobo »<sup>135</sup> pour finalement admettre avec Guy Le Moal que

---

<sup>133</sup> CAPRON, Jean, 1973 : 3.

<sup>134</sup> CAILLE, René, (1830)1996 : 123-127

<sup>135</sup> M. Defafosse qui, dans le cadre de son étude sur les peuples du Soudan français, parle d'un « terme de mépris appliqué par les Dioula et Banmana à quatre tribus qui forment un seul peuple mais ne se connaissent pas d'appellation générique en dehors de leur nom de tribus : Kian ou Tian (Bobo-Gbé), Tara (Bobo-Oulé), Boua (Bobo-Fing) et Niénigué. » [DELAFOSSÉ 1972 : 130]. En fait, cette distinction semble confondre les Bwa et les Bobo-Fing. Le chercheur L. Tauxier consacre le premier chapitre de son ouvrage aux populations « bobo » [TAUXIER 1912 : 29-79]. Quant à J. Cremer, il a recueilli des informations et de nombreux textes auprès des Bobo de la région de Dédougou au Burkina Faso. Dans

« le seul critère à retenir est le nom que les gens se donnent à eux-mêmes »<sup>136</sup>. En tous cas, depuis les années 1950, la question est tranchée. Tous les travaux concernant les populations en question ont parlé de « Bwa »<sup>137</sup>.

Occupant la partie nord-est du Mali en Afrique (Carte n°1), le pays des Bwa au Mali est une région de plaines, exceptée une zone de relief de largeur variable (20 à 40 km) qui traverse le pays direction Nord-Sud. L'altitude moyenne oscille entre 250 et 300 m. Ces collines, qui descendent des falaises de Bandiagara traversent donc le pays bo du nord au sud, jusque dans l'arrière-pays, où elles forment parfois des dépressions rocheuses en forme de barrières infranchissables. Comme cours d'eau, on trouve au nord le fleuve Niger et son affluent le Bani qui offrent aux riverains bwa l'opportunité d'une activité économique secondaire, la pêche, à côté des professionnels que sont les Bozo. L'ensemble du pays appartient à ce qu'on appelle le climat tropical sec, caractérisé par deux saisons : une saison sèche, qui va pratiquement d'octobre à mai, et une saison pluvieuse, qui va de juin à septembre. La végétation est une savane herbeuse dominée par quelques grands arbres tels le baobab (*Adansonia digitata*), le caïlcédrat (*Khaya senegalensis*), le karité (*Bassia parkii*), le fromager (*Eridendron africanum*), etc. Les cultures auxquelles s'adonne cette population essentiellement agricultrice sont le mil (*Pennisetum spicatum*), le fonio (*Paspalum longiflorum*) et l'arachide (*Arachis hypogea*). La saison des pluies est donc capitale. Elle présente de grandes et constantes irrégularités. Ces paramètres présagent toujours le pire en ce qui concerne les récoltes. Une telle donnée écologique pèse lourdement sur la vie des populations. En effet,

---

l'introduction présentant ce travail, H. Labouret indique les raisons qui font que l'on préfère garder la confusion et traiter des Bobo en général.

<sup>136</sup> LE MOAL, Guy 1957 : 7.

<sup>137</sup> C'est le terme adopté par Jean Capron, Véronique Hertrich, Michèle Coquet, Cécile Leguy, Joseph Tandin Diarra, etc. dont nous citerons régulièrement les travaux.

l'histoire du pays est rythmée comme un métronome par des famines<sup>138</sup>. Celles de 1914, 1974 et 1984 restent vivaces dans les mémoires collectives.

Les populations *bwa* vivent dans une bande oblique qui s'étend du sud-ouest du Burkina Faso au nord-est du Mali. Leur implantation territoriale semble très ancienne et stable (Jean Capron, 1973). Ils sont entourés (Carte n°3) au nord par les Peul et les Bambara ; sur la façade ouest, par les Minyanka et les Bobo ; côté est, comme autre groupe ethnique on trouve des Marka. En 1960, le premier recensement administratif<sup>139</sup> estimait à 250 000 la population *bwa* présente au Mali et dans l'actuel Burkina Faso<sup>140</sup>. En 1998, pour le seul territoire malien, on estimait les Bwa à 298 000 habitants<sup>141</sup>. Ils représentaient alors moins de 3% de la population totale du Mali. Il faut dire que la baisse du taux de mortalité (autour de 250 pour 1000) et le fort taux de fécondité dans les régions rurales (autour de 8 enfants par femme) expliquent ces chiffres<sup>142</sup>. D'après le dernier recensement du Mali de 1998<sup>143</sup>, l'effectif de la population âgée de 6 ans et plus ayant déclaré le *boomu* comme langue maternelle a été de 191 872 personnes tandis qu'environ 204 324 autres disaient parler cette langue.

---

<sup>138</sup> Selon plusieurs témoignages oraux d'anciens et les quelques rares documents sur les débuts de la période coloniale, les famines sont un phénomène récurrent. Quand elles ne sont pas causées par l'insuffisance des pluies, alors c'est par des nuées de sauterelles, ou de criquets, ou encore de chenilles, qui ravagent des récoltes qui souvent étaient prometteuses. Ex. l'arrivée des criquets pendant la saison des pluies en 2004.

<sup>139</sup> Depuis 1960, les recensements administratifs ont lieu environ tous les dix ans.

<sup>140</sup> CAPRON, Jean, 1973 :109-110.

<sup>141</sup> Source : *Recensement général de la population et de l'habitat (avril 1998) - Résultats définitifs, décembre 2001*.

<sup>142</sup> LESCLINGAND, Marie, 2004 :120-122.

<sup>143</sup> *Idem*.

## 1.2. L'environnement ethnique des Bwa

Au Mali, les Bwa sont connus pour leur esprit indépendant. De manière générale, ils se méfient de toute autorité extraterritoriale. De telles caractéristiques ont été mises à l'épreuve au cours de l'histoire des deux derniers siècles, car l'histoire des Bwa<sup>144</sup> (peuplement, migrations, fondation, etc.) se mêle à celle des peuples voisins. Méconnue ou impossible – c'est selon – cette histoire reste toutefois à écrire. En effet, selon de nombreux chercheurs ou missionnaires ayant séjourné dans le pays, au regard des brassages et de la diversité des ethnies vivant dans cette zone sahélienne, toute histoire du peuplement des Bwa s'avère « impossible » ou tout au moins vouée à l'impasse. Il est vrai que la tâche paraît bien laborieuse en l'absence de documents écrits ou de monuments témoins. Aussi, pour « contourner » ces écueils et aborder néanmoins la problématique tantôt évoquée, Joseph Tanden Diarra, dans sa thèse de doctorat, privilégie les sources orales : « En se penchant sur les récits, les généalogies, l'archéologie, les mythes, les toponymes et ethnonymes, les noms composés de clans, les influences sociolinguistiques, etc., on peut tenter de reconstituer une histoire précoloniale des Bwa sans avoir à la subordonner à celle de leurs voisins »<sup>145</sup>.

Ce travail, qui résulte d'une enquête dans 220 villages, passe au crible l'histoire de chaque lignage et analyse de nombreux témoignages des vieux et des griots considérés comme les garants de la mémoire. Structurellement parlant, la société bo se caractérise par l'absence d'une organisation supravillageoise. Contrairement aux Mossi du Burkina, les Bambara de Ségou ou encore les Akan de Côte-d'Ivoire ou du Ghana, on ne trouve pas chez les Bwa de « chefs politiques » pour drainer une histoire particulière. Dans ce sens, ils sont plutôt à rapprocher d'autres populations *gur* comme les Samo, les Gourmantché, les Lyélé, etc. Peu de mouvements de foule ou

---

<sup>144</sup> Cf. ANNEXES A3, TOL 1, *Histoire du village de Mandiakuy* : A.p154-A.p162) ; TOL 2, *Traditions des villages de Togo, Kwana, Sokoura* : A.p163-A.p170.

<sup>145</sup> Diarra, Joseph Tanden, 2006 : 12-13.

de noms à retenir. Cependant, il y a une histoire riche de la petite histoire quotidienne des relations intervillageoises : les variations de coutumes, les récits d'aventures et des rencontres, les réactions devant l'altérité. Tout un « quotidien » qui n'est jamais monotone si l'on sait l'écouter. C'est une histoire faite de l'attention à l'oralité. Toutefois, on peut présenter quelques grands événements qui ont marqué les derniers siècles du pays des Bwa. Ils contribuent à expliquer la sociologie, la culture ou les comportements contemporains. Nous verrons plus loin que le récit épique de la « Révolte Bobo » tel qu'il est raconté par les griots de Kouansankui et régulièrement diffusé à la radio en est l'illustration.

L'utilisation de sources orales à des fins d'histoire du peuplement reste une entreprise à poursuivre. Elle instruit aussi sur l'environnement socioculturel des Bwa, justifiant d'emprunts linguistiques, d'échanges de coutumes, de métissages en de nombreux autres domaines. En effet, les Bwa du Mali semblent avoir vécu de loin les grands événements de la région jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les envahisseurs de différentes époques, s'étant plu à contourner le pays, les ont laissé isolés ou bien se sont-ils isolés eux-mêmes *de facto* ? Ceux-ci conservèrent leurs pratiques sociales et économiques et refusèrent toute organisation supravillageoise. Ils eurent cependant, au cours des décennies, des rapports avec les peuples voisins comme le montre de nos jours l'environnement culturel (Carte n°3). Les Bwa ont toujours entretenu d'étroits contacts avec les Peuls, éleveurs et gardiens de leurs troupeaux. Selon Jean Gallais (1967), la rencontre avec les Bambara a été assez pacifique. Elle a permis une assimilation réciproque. Et Joseph Tanden Diarra d'en tirer une conséquence : « Aujourd'hui encore, dans la partie nord appelé *duè-tun* – pays des *duèna*, le dialecte est fortement influencé par la langue *bamanan* – la langue Bambara »<sup>146</sup>. La bonne entente avec les Sénoufo, et surtout les Minyanka, proches par leurs pratiques religieuses « animistes »<sup>147</sup> permet d'échapper aux invasions fréquentes

---

<sup>146</sup> Diarra, Joseph Tanden, 2006 : 12.

<sup>147</sup> Diarra, Joseph Tanden, 2006 : 13.

perpétrées par les Bambara dans la région dès le XII<sup>e</sup> siècle. De même, Marka et Samo jouèrent un rôle de protecteurs à l'est et cela, face aux pillages des Mossi. Ces explications historico-culturelles nous semblent d'importance car elles expliquent un peu pourquoi, dans les contes, certaines expressions et particulièrement certains chants sont en d'autres langues que le *bomu*. La période précoloniale est décrite par le romancier Nazi Boni comme le *Crépuscule des temps anciens*<sup>148</sup>. Une sorte d'antiquité mystérieuse peut-être mais aussi régulièrement marquée par les assauts répétés de l'empire peul du Macina<sup>149</sup>. Ce dernier avait à sa tête le théologien musulman Seeku Amadu, instaurateur de l'état théocratique de *Diina* (« foi à l'islam »). En 1893, les troupes du colonel Archinard occupent Djenné, Mopti et Bandiagara. La France s'installe dans la région. Commence pour les Bwa comme pour les autres peuples de la région, une période charnière. Si on peut lire cette période comme la fin du long crépuscule d'une Antiquité qui demeure mystérieuse, c'est aussi le commencement d'une nouvelle histoire.

### 1.3. La révolte bobo ou *Munuti*

Parler du contexte d'oralité du peuple *bo* n'est-ce pas également évoquer son histoire ? Lorsque le chercheur en sciences sociales entreprend une enquête de terrain dans le pays des Bwa, il est souvent surpris par la méthode de datation de tout événement du passé. En effet, les « vieux » se

---

Les travaux des ethnologues avaient alors recours au terme animiste ou même fétichisme pour qualifier les religions des Bwa, des Sénoufo ou des Minyanka. Aujourd'hui, les Sciences sociales parlent de Religions Traditionnelles d'Afrique Noire.

<sup>148</sup> Voir le roman de N. Boni, *Crépuscule des temps anciens*, Présence africaine, Paris, 2000, 255 p. L'auteur décrit de manière romancée les derniers temps des Bwaba au Burkina Faso avant que la colonisation française ne s'impose comme l'ordre nouveau. Nazi Boni y exprime l'urgence de recueillir ce qui subsiste dans la mémoire des anciens du passé de l'Afrique Noire. Il exprime par la même occasion aussi son souci face au drame des civilisations orales que seule la parole vivante permet de maintenir l'existence de génération en génération.

<sup>149</sup> A ce propos, Jean Capron écrit : « Avec l'empire peul du Massina, c'est tout le pays bwa de la Volta Noire qui entre dans le cycle de violence qui ne s'achève qu'avec l'écrasement de la Révolte de 1916 » (1973,76).

repèrent par un avant et un après la « La Révolte Bobo » désignée dans la langue par le terme *mùnútí*. De quoi s'agit-il ? Comme dans de nombreuses colonies en AOF (Afrique occidentale française) et en AEF (Afrique équatoriale française, la première période de domination coloniale (1897-1917) débouche sur des insurrections des populations locales promptement réprimées dans le sang. Ainsi, de 1915 à 1916, du fait des durcissements des lois imposées par l'armée et l'administration coloniales, les populations du Bwatun se soulevèrent. Cette période marque encore la mémoire collective. Elle est évoquée et chantée comme une épopée historique par les griots. Ceux du village de Kouansankuy<sup>150</sup>, au cours d'un festival culturel organisé par l'association *Présence-Bwa-Niimi* retracent dans la pure tradition des récits épiques<sup>151</sup>, les péripéties de l'insurrection qui va durer près de vingt mois. Une analyse sommaire du récital mêlé de chants aux rythmes aussi représentatifs que significatifs nous indique que nous avons affaire à un genre de la littérature orale apparenté à l'épopée de type historique. Ici, la performance<sup>152</sup> du griot se fait significative par les aspects de création, de répétition et de jeu musical. En débutant son récit, le récitant principal<sup>153</sup> salue le public. Il demande de prêter attention à ce qu'il va dire. Il prend le soin de mentionner les corécitants, le groupe des musiciens.

---

<sup>150</sup> Cf. Annexes, *Munutin ou La Révolte des Bwa* : A p.160 – A p.166. En appendice, voir le CD sur *Epopée Bwa*.

<sup>151</sup> Dans la célébration des funérailles traditionnelles, le rituel prévoit qu'à un moment donné, les griots dedient un chant lyrique au défunt suivant les « faits d'armes » de ce dernier : grand cultivateur, grand chasseur, bonne ménagère, etc.

<sup>152</sup> La notion de performance sera approfondie plus loin au chapitre III.

<sup>153</sup> Le récitant dans cette épopée est le traditionniste Pakouene François Goïta, griot et enseignant de profession. Il est accompagné par une musique de balafons et de tam-tams joués par le groupe Zamaza de Kouansankuy.

Pour le récitant, les raisons de la rébellion sont multiples :

*En 1915, en dépit de la grande famine de 1913-1914 qui avait sérieusement affaibli les populations du Bwatun, le colonisateur, dis-je, soumet ses colonies à un effort de guerre sans pr c dent. Parce que chez lui là-bas sévissait sa guerre, dite guerre mondiale : 1914-1918.*  
*Des cotisations en nature furent exigées*  
*Tels que le mil, arachides, coton, sève de liane et même du bois de chauffe.*  
*Tous les jours, de lugubres cortèges de porteurs allaient de partout sur les sentiers du Bwatun.*  
*Ils sont morts,*  
*Oui, ils sont morts nos parents.*  
*Ils sont morts par dizaines, par vingtaines, voire des centaines le long des chemins.*  
*Qui de faim et de soif, qui de fatigue, qui sous les coups répétés des gardes à la ch chia rouge.*

Il faut dire également que, comme chez d'autres populations, les Bwa pensaient sans doute que le pouvoir colonial des Blancs allait modifier leurs rapports avec les Peuls et les Bambara. Malheureusement, le nouveau pouvoir nomme dans la région des auxiliaires aux administrateurs issus de ces ethnies dominantes qui avaient facilement pactis  avec le colonisateur. Ces intermédiaires entre les colons et les Bwa profitent sans complexe de leur situation. Ils prennent leur part sur les impôts de capitation et autres taxes réclamées des paysans, surtout après la déclaration de la Première Guerre Mondiale qui a rappelé de nombreux Français en métropole. Par ailleurs, après la grande famine de 1913 considérée dans la mémoire collective comme une conséquence maléfique pour avoir accepté l'invasion française, la colonie donne un feu vert pour le recrutement de jeunes Noirs pour l'armée. Ceci est perçu par les populations comme un nouveau mode d'esclavage. Tous ces sentiments s'expriment dans le récital par ce répons du groupe des griots, avec une pique d'ironie :

*Voyez, les Blancs sont venus,*  
*Ils sont rentrés dans le Bwatun.*  
*On ne collecte pas les faiseuses de beignets.*  
*Voyez, les Blancs en ont réquisitionnées.*  
*On ne collecte pas les faiseuses de galettes.*  
*Voyez, les Blancs en ont réquisitionnées.*  
*Nos biens sont ainsi partis : le miel et le mil.*  
*Nos richesses sont parties*  
*Tout est all  là-bas chez eux.*



En novembre 1915, le conflit s'envenime sur les chantiers de travaux forcés de Boura, un village situé aujourd'hui au Burkina Faso. S'ensuit une rébellion généralisée des villages bwa et marka. Assez vite, elle s'étend à d'autres peuples environnants tels que les Samo, les Minyanka, les Bobo-fing, les Lobi, etc. Les villages bwa qui ne veulent pas prendre part à la révolte sont sommés de s'y rallier. Certains sont même détruits par les révoltés en signe de représailles. Dès le 13 février 1916, les forces françaises dirigées par le colonel Molard ont pour mission de détruire les localités rebelles. Résultat : le pays est dévasté ; quant à la rébellion et à tous ses leaders connus ou supposés, ils entrent définitivement dans l'histoire comme le rappelle encore le récitant :

*Ce matin donc du 20 août 1916, très tôt, Tiotio fut entouré.  
A coup de canon 80, de mitraillettes, de fusils d'assaut et de grenades offensives,  
Le village fut détruit.  
Les chefs de guerre tels que Adama Dembélé, Zougou Koné de Benena, Bouakari Dakouo, Bazani Thèra, Papa Dembélé, Zié Sogoba et Tomo Kodjo furent pris, capturés et emmenés à San.  
Ont-ils été passés par les armes ? ont-ils été déportés ?  
Jusqu'à l'heure où je vous parle, nul ne le sait.*

Le récit plutôt épique ainsi déclamé par les griots du groupe Zamaza contient un message actualisé : il faut s'inspirer de la bravoure d'antan pour lutter contre les maux d'aujourd'hui. C'est ce que déclame le griot en ces termes :

*Mesdames, Messieurs,  
Si aujourd'hui, nous lisons ensemble cette page glorieuse de notre histoire passée  
Dans la mouvance de Présence-Bwa-Niimi,  
Je voudrais à cette occasion m'adresser au bureau, aux membres du bureau de Niimi.  
Madame Koné Agnès Dembélé, soyez dans Niimi cette Tinnè Coulibaly de Boura  
Tous les membres du bureau, soyez des Bazani Thèra, soyez des Adama Dembélé,  
Soyez des Bouakary Dakouo, des Papa Dembélé, des Zie Sogoba et des Tomo Kodjo.  
C'est alors que tout le Bwatun, hommes, femmes, jeunes, vieux et enfants  
Nous serons les combattants d'autan.  
Nous allons combattre ensemble aujourd'hui contre qui ?  
Contre l'ennemi commun que j'appelle sous-développement, pauvreté, misère et exclusion  
Ensemble, retrouvons notre identité  
C'est un combat dur mais noble.  
Le combat ne peut se faire que si nous nous reconnaissons Bo  
Je vous le dis, oui !  
Peuple du Bwatun, soyons fiers de notre culture.  
Car les peuples sans cultures sont appelés à disparaître,  
Phagocytés par les autres qui ont su perpétrer les leurs.  
Je vous remercie.*

Historiquement, comment se présentent les événements qui marquent pour longtemps l'organisation générale de la société *bo*? Désormais, il faut se résigner à vivre sous le pouvoir colonial français et collaborer avec lui<sup>154</sup>. En octobre 1922, arrivent dans la région, précisément à Mandiakuy<sup>155</sup>, les missionnaires de Notre-Dame d'Afrique, une société missionnaire fondée par l'archevêque d'Alger, le Cardinal Charles Lavigerie (1825-1892). Quelques communautés acceptent de les recevoir. Le temps des conversions nombreuses viendra plus tard dans les années 1930-1990<sup>156</sup>. Pourquoi ? Au sortir d'une grande crise telle que le *mùnútí* et désormais sous un joug colonial qui continuerait à déstructurer toute organisation sociale, culturelle et culturelle, il semblerait que les populations cherchaient de nouveaux repères. L'expérience communément vécue pendant les troubles avec les peuples environnants a contribué à changer la donne. Ainsi, la société *bo* se serait ouverte et aurait intégré de nombreuses pratiques venues d'ailleurs. Véronique Hertrich, par ses études démographiques sur la région, a en effet mis à jour que la société *bo* était assez réceptive aux influences extérieures, mais aptes aussi à assimiler des gens d'origines et de langues diverses qui abandonnent leurs coutumes pour appartenir à l'ethnie des Bwa. Ceci n'est pas étranger comme nous le verrons dans la deuxième partie aux chants en bambara contenus dans de nombreux contes. Mais il faut sans doute aussi faire la place aux marqueurs traditionnels.

---

<sup>154</sup> Sur l'analyse de la révolte, voir Jean Capron, 1973 : 96-106 ; Diarra, P., 1992 :137-140 ; de Benoist, 1987 : 243-247

<sup>155</sup> Mandiakuy est un gros village du pays *bo* qui a donné son nom à la région sur laquelle ce village a rayonné depuis l'époque précoloniale (*dahan-tun* = pays *dahan*). En *bore*, les gens appellent ce village *Manzan'ui* mais la transcription sous la colonisation a donné Mandiakuy ou Mandjakuy, ou encore Mandiakuy selon les administrateurs coloniaux. C'est cette dernière orthographe que nous adapterons dans la suite de ce travail.

<sup>156</sup> Précisons et expliquons ce paradoxe. En voyant aujourd'hui la configuration des religions pratiquées dans la zone étudiée, on constate que comparativement à d'autres régions du Mali, les localités qui sont fortement islamisées sont rares. Il existe quelques cas isolés de pratiquants de l'Islam (revenants de l'exode en ville par exemple) mais on ne compte pratiquement pas de village entièrement musulman.

## 1.4. Indicateurs religieux d'hier et d'aujourd'hui

Dans la société traditionnelle des Bwa, les coutumes et les traditions reposent sur une tripolarité constituée de *Debwenu ou Sali* (Dieu), de *Do* (Principe d'unité) et des *Nasio* (les Ancêtres). Ils sont du point de vue religieux majoritairement adeptes des religions traditionnelles africaines. Celle pratiquée par les Bwa reconnaît un Dieu unique désigné par le terme *Debwenu*. Entre ce Dieu trop éloigné et les êtres vivants (dont les hommes) dans l'univers représenté par *tun-benu* (la Grande Terre), abondent les intermédiaires dont les plus importants sont les *Nasio*, c'est-à-dire les Ancêtres. Chaque lignage<sup>157</sup> a son autel des ancêtres et le chef de lignage en est le prêtre-sacrificateur. On l'appelle le *nuhuo-èso*. S'agissant du *Do*, les Bwa affirment qu'il est le principe d'unité de tous les Bwa où qu'ils se trouvent et quel que soit leur lignage. D'ailleurs, quelques expressions courantes tentent de rendre évidente une telle conception. Ainsi, il se dit souvent : *li Do a ba Bwa nyubwari* : le *Do* est ce qui unit les Bwa ou encore *A nyu a Do* : c'est la bouche (la parole) qui fait le *Do*. Là où son culte s'exerce encore comme à Lakuy (commune de Yasso), nous avons observé que le *Do* est matérialisé par une rhombe. Il est placé dans une case spéciale, au milieu du village. Divinité ou principe d'union ? En la matière, les avis semblent partagés chez les connaisseurs des populations en question. Pour les uns, comme l'ethnologue Jean Capron<sup>158</sup> ou le missionnaire Bernard de Rasilly<sup>159</sup>, *Do* serait une divinité en-dessous de *Debwenu*-Dieu, il serait « fils de *Debwenu* ». Pour d'autres comme le romancier Nazi Boni ou l'historien Jean Blaise Millogo, *Do* est plutôt ce qu'on appelle communément un autel ; à ce titre il doit être vu comme un intermédiaire entre *Debwenu* et les

---

<sup>157</sup> Le lignage selon J.T. Diarra est « le noyau du peuple Bo, il regroupe une lignée de membre descendant d'un ancêtre commun par des liens généalogiques connus. Un lignage regroupe des individus qui descendent unilinéairement d'un ancêtre commun. Ce dernier est un personnage réel connu et non un héros mythique. Les Bwa appellent généralement un lignage *zun* (maison) » [J.T. Diarra, 2006 :47]

<sup>158</sup> CAPRON, Jean, 1957, *Quelques notes sur la société du Do*, JSA. XXVII, I, p. 81-129.

<sup>159</sup> DE RASILLY, Bernard, 1965, *Bwa lada*, IFAN XXVII. B., p.106-109.

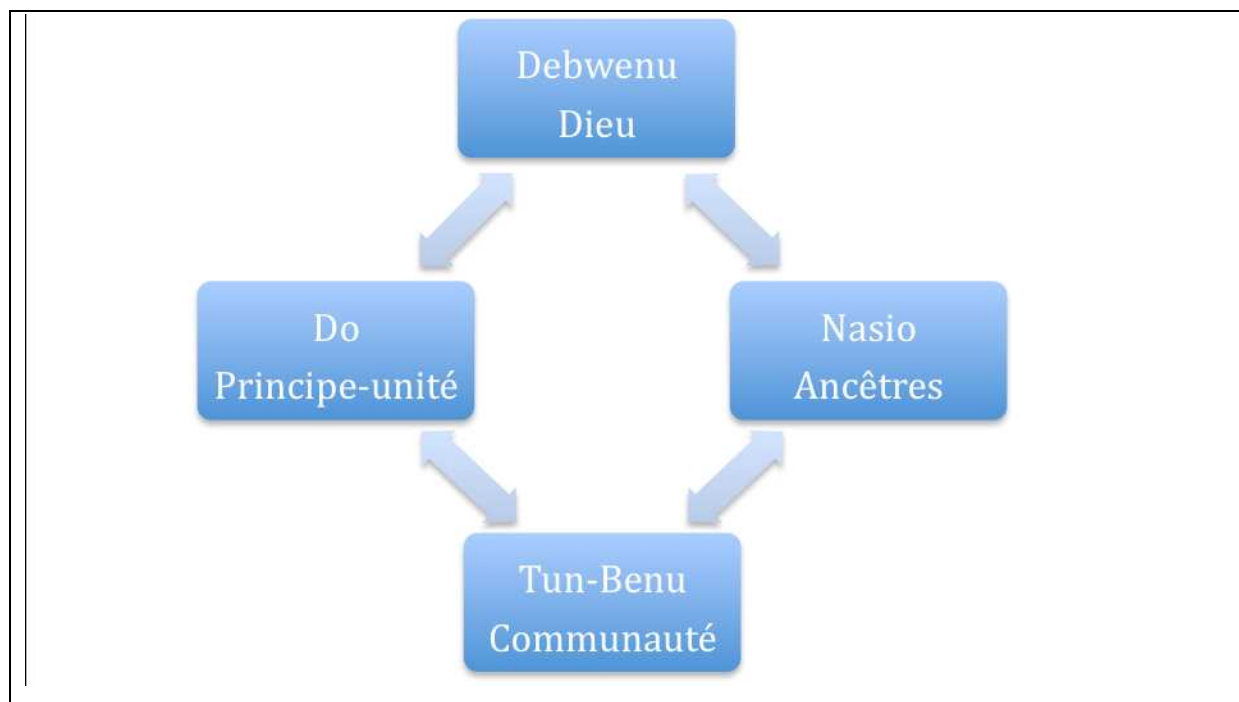
hommes. Selon Joseph Tanden Diarra, natif du milieu et ayant participé dans son enfance à plusieurs reprises aux célébrations cultuelles du Do, en se basant sur les informations recueillies auprès d'un certain nombre de prêtres du Do, « Do est le principe qui unit la brousse (nature) et le village (la culture). Son culte est le plus populaire des cultes bwa car tous les autres ne revêtent qu'un caractère individuel ou familial <sup>160</sup>». En tout état de cause, les villages les plus anciens ont chacun leur Do et plusieurs villages peuvent célébrer en commun les rituels sur un autel de Do donné. Souvent, c'est le deuxième lignage arrivé dans le village qui en assure les rites et particulièrement le lignage de forgerons.

S'il fallait représenter les éléments de la religion traditionnelle bo dans un schéma, nous proposerions quatre éléments principaux disposés sur trois niveaux (voir *schéma 1*) : *Debweni-Dieu* est au-dessus du tout et de tout ; *Do* et *Nasio* représentent des intermédiaires par qui l'individu ou la communauté passent pour atteindre Dieu; enfin, *Tun-benu*, c'est le monde des êtres vivants (les hommes, les animaux, la nature, les eaux des mers et les fleuves, etc.). Il faut dire que cette religion insiste constamment sur le rôle des intermédiaires qui sont l'objet de nombreux cultes. Bien évidemment à côté d'eux existent divers autels autochtones ou importés d'autres ethnies. Leurs institutions par des familles ou des individus se passent encore aujourd'hui à grand renfort de cérémonies souvent coûteuses pour les bénéficiaires. Relevons encore que la religion traditionnelle est sans prosélytisme ouvert et sans credo standard. Elle a recours aux rites sanglants, principalement les sacrifices d'animaux et de volailles. Enfin, la

---

<sup>160</sup> DIARRA, Joseph Tanden, 2006 : 44. Cette acception rejoint celle formulée par M. Coquet dont les enquêtes se sont déroulées chez les Bwaba du Burkina Faso (1994, 163 ; 303-304). De part et d'autre et de manière générale, le culte du Do est confié aux forgerons. *Lo do-so*, c'est-à-dire celui qui « possède le Do » tient un rôle de gardien. C'est lui aussi qui est le sacrificateur attitré. Il fait les sacrifices lui-même ou les fait faire. Il décide du moment de certaines cérémonies communautaires telles que la présentation des enfants au Do (*za-tenu*) ou bien encore l'initiation (*za-tyèninu*).

religion traditionnelle, prône une morale de l'interdit et de la transgression. D'où les nombreuses cérémonies de réparation.



*Schéma 1 : Eléments constitutifs de la religion traditionnelle chez les Bwa*

Aujourd'hui, à côté de cette religion traditionnelle, se pratiquent aussi l'islam et le christianisme. Si la société bo a refusé la premier dès son arrivée dans la région autour du XI<sup>e</sup> siècle, elle a accueilli la seconde au début du XX<sup>e</sup> siècle, donc après les conquêtes coloniales et avec les temps dits de « pacification<sup>161</sup> ». Il n'est pas lieu ici de nous appesantir sur les raisons de

<sup>161</sup> Le terme de « pacification » appartient au vocabulaire militaire et colonial. Il traduit une situation précise, celle de l'après conquête des territoires. Dans la plupart de ces dernières, des rebellions surgissent, mettant ainsi en cause « l'ordre établi par le conquérant », ce qui est perçu par les nouveaux maîtres comme une menace pour la paix. D'où des interventions militaires musclées. En Afrique noire, de 1876 à 1882, l'armée coloniale française, au cours de ses opérations va procéder à des manœuvres de pacification. Dans les territoires qui représentent aujourd'hui le Mali, les expéditions sont conduites par le général Joseph Gallieni (1886-1891). Selon plusieurs sources concordantes, à Madagascar où l'on fit appel à la Légion étrangère, la pacification fait 89 000 morts. La pacification en Algérie a consisté dans la répression des mouvements indépendantistes, notamment par la torture. Le même scénario se produit en cette décennie avec l'Irak où l'armée américaine utilise la force contre

cette option. A l'échelle du Mali, l'adhésion au christianisme, au regard des chiffres reste un échec<sup>162</sup>. Même si quelques théologiens comme Pierre Diarra (2009), trouve qu'il est « possible de comprendre les conversions des Maliens au christianisme, leurs résistances et leurs espoirs. Certaines personnes ont accueilli les missionnaires et boudé le système colonial<sup>163</sup> ». Le christianisme aurait-il « instrumentalisé » tant par les missionnaires que par les populations locales ? Les stratégies utilisées par les uns et les autres le laissent l'entendre. Il n'y a qu'à considérer le vocabulaire où les mots de « conquête », de « pénétration », d'« implantation », de « résistance » sont abondamment en usage comme une de nos études sur la question a pu le constater<sup>164</sup>. Dans le Bwatun, les missionnaires, dès 1922, mettent en œuvre des structures pour l'éducation, la santé, la formation en techniques agricoles, la promotion féminine. Au fil des années et au gré des changements socioculturels, le nombre des chrétiens toutes professions confondues (catholiques et protestants) progresse. Il représente 40% dans l'espace couvert par le diocèse de San, à savoir les cercles de San et de Tominian. Ce qui supérieur à la moyenne nationale<sup>165</sup> estimée à 2%. Cet espace se compose d'une suite de villages, véritables centres de la vie culturelle, culturelle et communautaire. Essayons à présent de voir comment et pourquoi.

---

les mouvements armés et la réconciliation avec ceux qui acceptent d'arrêter les combats comme l'opération *Restore Peace III* en 2008.

<sup>162</sup> C'est du moins le sentiment de David Traoré (+1987) qui, en 1970 déjà, écrivait une revue missionnaire : « Quatre-vingts ans après la fondation de la première station missionnaire, il n'y a pas au Mali 2% de baptisés. On trouve ainsi de ces paroisses qui ont trente ans ou quarante ans d'âge et qui ne comptent que 300 à 600 chrétiens (...) Se convertir, c'est pratiquement se mettre en dehors de la communauté familiale, villageoise et clanique » (*Vivant Univers*, 1970 : 34).

<sup>163</sup> DIARRA, Pierre, 2009 : 21

<sup>164</sup> DEMBELE, Alexis, 1988 : 2-5.

<sup>165</sup> En 2008, le Recensement administratif à vocation d'état civil (RAVEC) estime à 14 514 176 le nombre d'habitants résidant au Mali. Sur le plan de la pratique religieuse, 90% se déclarent musulmans, 8% appartiennent aux religions traditionnelles et 2% sont chrétiens.



## 2. LE VILLAGE COMME UN « FAIT SOCIAL »

### 2.1. Un cadre villageois et rural

La société des Bwa se présente comme une agrégation de communautés villageoises ayant chacune son identité et son histoire. C'est pour cette raison que l'anthropologue Jean Capron la qualifie comme une « civilisation de village » lorsqu'il écrit :

Les Bwa appartiennent [...] culturellement, à une civilisation du village qui semble s'être développée, d'une manière privilégiée, chez les populations du Soudan : Malinké, Bambara, Soninké, Dyoula, Dogon... [Elle se caractérise par] l'absence de pouvoirs politiques centralisés et la place privilégiée accordée à la grande famille patriarcale<sup>166</sup>.

« Le village a-t-il toujours existé chez les Bwa en tant que groupement organique », s'interroge Joseph Tanden Diarra<sup>167</sup>. Répondant par l'affirmative, il constate qu'en fait, les villages ont été créés « par nécessité »<sup>168</sup>. Il en est de même pour le mode de vie qui les animent et les structurent. La civilisation du village se caractérise par une certaine conception de l'espace avec des lieux réservés aux manifestations selon les circonstances et les saisons mais également aux longues veillées de contes les soirs du *orowé* (contraction de *o lo we ?* toi /dit/ quoi ?= que dis-tu ?) ou de clair de lune<sup>169</sup>. L'habitat est regroupé en communautés villageoises de petite et de moyenne taille. Les villages les plus anciens – ou du moins ayant conservé une organisation plus ancienne – se présentent comme un ensemble de maisons de briques de terre crue serrée les unes contre les

---

<sup>166</sup> CAPRON, Jean, 1973 : 68.

<sup>167</sup> DIARRA, Joseph Tanden, 2006 : 17.

<sup>168</sup> *Idem*

<sup>169</sup> *Orōwé* correspond aux mois de septembre et octobre, temps des récoltes, et donc des nouveaux produits des champs. Ils sont l'occasion d'oublier la période difficile de la soudure en août désignée par *èdè*, prendre pour voir, où les repas étaient rares. Et par conséquent, chaque ustensile ou récipient bien posé par terre ou suspendu attire forcément celui qui a faim.



autres, veiné de ruelles étroites conduisant vers le centre ou vers une sortie en direction d'un village voisin. Le regroupement compact des maisons permettant de se mieux se défendre des attaques extérieures. Il répondait aussi à un besoin de rassemblement, avec des lieux publics ouverts sur des ruelles, des petites cours. Aujourd'hui, de nombreux villages moins conservateurs présentent quant à eux, un habitat plus éclaté, les jeunes ayant peu à peu construit leur maison entourée d'une grande cour hors des murs d'enceinte. Les maisons anciennes aussi abandonnées laissent des espaces vides au sein du village. Dans ce contexte, on note une certaine opposition-complémentarité entre l'espace villageois et l'espace de la brousse. Le premier est du domaine des hommes tandis que le second appartient aux esprits (bons ou mauvais). Cette opposition fait sens dans les pratiques quotidiennes et les récits de contes ne se privent pas de s'en inspirer.

Le village pour les Bwa constitue une référence fondamentale. Comme l'observe Cécile Leguy dans un article sur l'approche ethnolinguistique de l'espace en pays boo (Mali) :

C'est autour de cette zone socialisée que le monde environnant gravite et, [...] les représentations spatiales des villageois sont fondées sur le village conçu comme centre. Cependant, malgré une impression d'ensemble harmonieuse, l'espace villageois ne saurait être compris comme un tout homogène. Chaque élément, chaque maison, a sa place et une situation n'en vaut pas forcément une autre<sup>170</sup>.

La civilisation du village se caractérise également par une organisation propre. En effet, chaque village dispose de sa propre organisation. Les Bwa ont coutume de dire : *loo wo loò ma mí laadà* (village / chaque / village / avec / propres / coutumes) : chaque village a ses propres coutumes. Il n'y a pas, traditionnellement, de pouvoir supra-communal. Ainsi, aujourd'hui encore, malgré l'implantation de structures d'état moderne, on tente de

---

<sup>170</sup> Leguy, Cécile, 2009 : 13.

régler les affaires entre soi pour ne pas avoir recours à l'administration qui, officiellement, dirige la région. Dans chaque village, il y a un chef coutumier différent de celui choisi par la sous-préfecture ou la commune. Selon les villages, ce chef coutumier a plus ou moins de pouvoir. Tout comme le chef administratif peut être plus ou moins reconnu par les villageois. Il existe aussi des conseils jouant le rôle de tribunal. Leur arbitrage dans les différends locaux permet d'échapper au contrôle d'un pouvoir judiciaire imposé. En général, la communauté villageoise est réticente à accepter tout pouvoir extérieur, quel qu'il soit. L'organisation sociopolitique traditionnelle s'articule autour d'unités familiales (lignagères). Il n'existe pas de gouvernement centralisé comme dans le cas des mossi au Burkina Faso. Cependant, on ne peut pas dire, que les Bwa, en l'absence d'un pouvoir centralisé, manquent d'institutions administratives et judiciaires. Le village, tel que l'ont indiqué les recherches de Jean Capron (1973) constitue la communauté d'où part toute l'organisation sociale. Il est formé de plusieurs lignages et chaque lignage veille à régler les problèmes internes qui peuvent surgir en son sein. Chez les Bwa, l'unité de base sociale est la maison : *zun* (pl. *zuñ*). Les monographies<sup>171</sup> de Jean Capron contribuent à mettre en évidence la réalité de la maison<sup>172</sup>. Elle constitue l'unité de production et de consommation. La famille qui est un ensemble de maisons se retrouve sous

---

<sup>171</sup> Jean Capron consacre la troisième partie de *Communautés villageoises bwa, Mali - Haute-Volta à l'organisation socio-économique des communautés villageoises*. Il s'intéresse en particulier à la gestion foncière et aux processus de production et de consommation. Les villages-témoins abordés sont Sabwera, Dissankwi, Toukoro (1973 :315-333). A lire aussi :

- 1988a, *Sept études d'ethnologie bwa, Mali-Burkina Faso, 1957-1987*, Tours, Université François Rabelais de Tours.

- 1988b, *Introduction à l'étude d'une société villageoise, 1955-1968*, Tours, Université Rabelais de Tours.

<sup>172</sup> *Li zun* (la maison) chez les Bwa est, il est vrai, la construction en banco qui abrite les gens, mais *zun* veut dire aussi, et surtout la famille nucléaire ou la grande famille. Ainsi, quand le Bo dit : « *wa zun* (notre maison) », il signifie sa famille nucléaire ou grande famille. Quand nous disons la « maison », nous signifions donc la famille soit, nucléaire, soit la grande famille – nous préciserons le cas échéant.

la coupe d'un chef de lignage et plusieurs lignages forment *loo/* le village. Selon Joseph Tanden Diarra, une telle

« organisation par « cercles juxtaposés » produit un système politique où pouvoir « personnel » du chef de village ou du chef de lignage et pouvoir « démocratique » au cœur des différentes instances, essayent de s'équilibrer pour sauvegarder l'intégration villageoise<sup>173</sup>.

Voyons à présent la composition sociologique de cette civilisation du village.

## 2.2. Des stratifications par implantations et par activités

Si le village traditionnel se caractérise par sa ruralité, ses habitants y sont répartis par ordre d'arrivée et par catégorie socio-professionnelle. Nous avons affaire à des stratifications où chaque ensemble joue son rôle pour les besoins de toute la communauté. Dans les villages les plus anciens, cohabitent trois sortes de résidents :

- *Ba ló-sio* (les autochtones) : cette population est composée des fondateurs ainsi que des autres lignages arrivés par la suite et qui sont reconnus par les fondateurs comme autochtones. Ils ont en partage les responsabilités politiques et culturelles les plus prestigieuses.

- *Ba ñn-nà* (ceux qui « sont avec ») : ce sont les lignages arrivés récemment et qui n'ont pas encore le statut d'autochtones. Ils n'ont pas de responsabilité politique ou culturelle dans le village. Les aînés de ces lignages peuvent faire partie d'un conseil consultatif du village, mais sans pouvoir de décision. Le temps fera d'eux des *lónuwā*.

- *Ba nùhūwā* ou *nùhwā* (les étrangers) : ces derniers ne sont pas comptés avec les gens du village. Ils viennent d'arriver et observent la vie du village. Peut-être qu'un jour, ils choisiront de résider définitivement, c'est alors qu'ils seront comptés parmi les *ñn-nà*. Très souvent, ils payent encore leur impôt dans le village qu'ils viennent de quitter, et leurs affaires culturelles sont réglées dans leur village d'origine. On compte souvent les lignages des gens de castes parmi cette population.

---

<sup>173</sup> DIARRA, Joseph Tanden, 2006 : 42.

La population du village se répartit en trois groupes sociaux-professionnels et en deux composantes identifiés par un parcours de vie particulier.

- *Ba vèra* (les cultivateurs). Premiers installés du village, ils sont aussi appelés *ba huarara* (les nobles). Comme occupation principale, ils travaillent la terre et pratiquent l'élevage domestique (chèvres, moutons, bœufs). Le noble est fier de son *base* (nom de famille) censé évoquer des faits glorieux de sa généalogie. C'est aussi dans cette catégorie qu'est désigné le ministre ordinaire du culte de *Do*. Curieusement, les *vèra* s'arrogent le titre de Bwa sans doute à cause de leurs activités principales axées sur la fourniture des denrées de base. Ils sont aussi les résidents les plus réguliers. La noblesse exige aux autres arrivants l'hospitalité, de veiller à l'harmonie entre les groupes.

- *Ba vina* (les forgerons). Ils s'adonnent au travail des métaux et produisent les outils de travail pour l'agriculteur. La femme du forgeron, quant à elle, excelle dans la fabrication des ustensiles de cuisine notamment en poterie. Reconnus comme des intermédiaires efficaces, les forgerons sont sollicités pour intervenir dans les situations de conflit (entre familles ou entre villages) ou de pourparlers en vue du mariage. Parce qu'ils assurent les toilettes mortuaires les autres membres de la communauté les considèrent comme les « ambassadeurs » des vivants dans le monde des morts. C'est aussi pour cela qu'ils sont craints. Les forgerons ont la confiance de tous et leurs capacités de négociation et de médiation sont très appréciées. Théophile Coulibaly de Titara, forgeron et ami de mon père, n'avait de cesse de répéter au terme d'une longue expérience de médiations ces mots proverbiaux :

*a lo banbaso-yua a huè yo we he po mu bera wure ho 'iri-benu zeze :*

c'est la défense du pauvre qui sera la chose la plus laborieuse au jugement dernier<sup>174</sup>

*Ba 'are* (les griots). Hommes de la parole, les griots exercent les métiers d'animation. Ils sont musicien, messenger, cordonnier ou encore tisserand. Mais ce que la société attend le plus d'eux, c'est d'exceller dans la musique

---

<sup>174</sup> DEMBELE, Alexis et Augustin, 1988 : n°73.

et le chant. Le griot est de toutes les activités communautaires : travail collectif agricole, cérémonies de naissance, d'initiation ou de funérailles, négociations de réconciliation ou de mariage, etc. La femme du griot s'occupe de coiffure et accompagne souvent son mari pour les prestations musicales. Nous reviendrons plus longuement sur la place du griot dans la société *bo* et son rapport à l'oralité fait de création, d'interprétation, de valorisation du patrimonial culturel.

Les deux composantes identifiables par le parcours de vie sont les *Sowinina* et les *wobè* (esclaves). En effet, la société villageoise les considère comme des strates à part. Les premiers sont aujourd'hui sédentarisés et intégrés. Car, ils étaient connus pour leur transhumance permanente de village en village, proposant des services de consultation en médecine traditionnelle ou de divination pour les hommes. Quant aux femmes, elles raccommodaient les calebasses, procédaient sur demande aux scarifications et aux tatouages, aux excisions des filles.

En ce qui concerne les *wobèna-worosua* (esclaves/ captifs), ils étaient formés des captifs des guerres tribales et des descendants de ces mêmes captifs. Ils appartenaient généralement à une famille ou à plusieurs familles dans le village pour lesquelles ils travaillaient. Les *wobèna-worosua* se mariaient entre eux. De nos jours, la situation a changé car depuis l'indépendance et l'avènement des lois démocratiques, il est illégal et interdit de recourir à pareilles distinctions et discriminations.

### 3. QUELQUES FACTEURS DE CHANGEMENT ET D'EVOLUTION

#### 3.1. L'école et les nouvelles migrations

De quelqu'un qui a beaucoup voyagé ou beaucoup étudié, les Bwa disent : *lo nyunvale to'a* (il/oreilles/longues) : il a de longues oreilles. Explorer d'autres mondes que le sien ? C'est sans doute une des intentions – et pas la moindre – que cette métaphore prête à l'école et à la migration. Les premières écoles implantées dans le pays des Bwa datent du temps colonial. A Mandiakuy par exemple, les missionnaires, arrivés en 1922, après seulement deux années de présence, rassemblent quelques enfants et commencent l'instruction scolaire. Il est vrai que depuis quelques années, l'administration coloniale avait entrepris de « prendre » les enfants des chefs traditionnels afin de les envoyer à l'école des otages à Kayes à plus de 1500 km de la région. L'instruction scolaire évoluera par la suite tout en alliant les initiatives du privé (catholique ou protestant) et du public. L'évolution de la scolarisation a connu un tournant décisif au début des années quatre-vingt-dix. Avant cette date, l'offre scolaire était très réduite avec une grande disparité entre les villes et le milieu rural, les premières bénéficiant de meilleures structures.

La mise en œuvre du programme de décentralisation et l'ouverture des écoles communautaires ont permis d'améliorer la fréquentation scolaire. Les écoles communautaires créées, gérées et financées par des communautés villageoises ou des associations, sont reconnues et soutenues de l'Etat<sup>175</sup> après de longues procédures administratives et académiques. C'est dire que le système éducatif malien connaît une profonde évolution depuis ces quinze dernières années avec l'augmentation de la scolarisation des enfants. Le taux brut de scolarisation<sup>176</sup> en 2001/2002 était de 64% (75 % pour les

---

<sup>175</sup> Le décret n°94-448/ PRM portant réglementation des écoles communautaires en République du Mali les définit comme des établissements privés d'éducation de base à but non lucratif ayant pour objectif de faire acquérir et développer des connaissances instrumentales et professionnelles.

<sup>176</sup> Le taux brut de scolarisation (TBS) = Population scolarisée (fréquentant l'école fondamentale quel que soit l'âge) / Population scolarisable (en âge d'aller à l'école, entre 7 et

garçons, 54 % pour les filles)<sup>177</sup>. Selon une des dernières études de la Banque Mondiale sur l'éducation au Mali, en 1996 seuls 47,8% des enfants accédaient à l'enseignement de base ; ce chiffre atteint 72% en 2005. Pareille progression s'explique essentiellement par l'ouverture massive des écoles dites privées ou communautaires. On note par exemple que, pour l'année scolaire 1997-1998, au Mali, 1 369 écoles communautaires accueillaient 83 360 élèves.

Années / Types d'écoles	2001/2002	2003-2004
Ecoles publiques	61,3%	58,8%
Ecoles communautaires	18,3%	19,1%
Medersas <sup>178</sup>	10,5%	12,7%
Ecoles privées	9,9%	9,4%

*Tableau IV : Répartition des effectifs de l'enseignement fondamental au Mali*

*Source : Rapport de la Banque Mondiale sur le système éducatif malien, août 2005*

La zone concernée par nos enquêtes pour les besoins de la présente étude correspond sur la carte scolaire du Mali à l'Académie de San<sup>179</sup>. Il ressort que la dernière enquête démographique et de santé de 2001 indique que le taux de fréquentation scolaire est de 36% chez les garçons et de 25% chez les filles (Coulibaly, Ba et Maïga, 2002). Selon Paul Diassana, le chargé

---

12 ans). Le taux net de scolarisation (TNS) = Population scolarisée et ayant entre 7 et 12 ans par rapport à la population scolarisable.

<sup>177</sup> CPS/MEN, 2002, cité par Véronique Hertrich et Seydou Keïta, *Questions de population au Mali*, INED Paris et CNRST, CERPOD, DNSI (Bamako) et Université du Mali (Bamako).

<sup>178</sup> Les médersas ont des écoles privées musulmanes offrant un enseignement religieux à côté de l'apprentissage de la langue française, de la lecture, de l'écriture et du calcul.

<sup>179</sup> Une académie comprend plusieurs Centres d'Animation Pédagogique (CAP). Ainsi San regroupe les CAP de San, de Tominian, de Bla.

à l'enseignement de base de l'Académie de San, sur un ensemble de 204 écoles publiques, il existe 120 écoles communautaires affiliées au centre d'animation pédagogique de San, 150 pour Tominian et 95 pour Bla. L'école, telle que nous la verrons plus loin en tant que nouveau mode d'apprentissage notamment par l'écriture, amène de nouveaux questionnements sur la transmission des connaissances par l'oralité. Elle permet d'ouvrir sur le monde et les autres cultures mais révèle aussi des défis nouveaux.

Voyager et aller connaître d'autres lieux, rencontrer d'autres cultures, apprendre d'autres langues sont autant d'activités qui se sont intensifiées chez les populations dont nous étudions les contes. Cela n'est pas sans répercussion sur la langue et la variabilité des récits. Les agents des nouvelles formes de mobilité sont en grande partie les jeunes. La jeunesse se vit comme une période de transition dans la mesure où elle peut être à la fois vécue comme une continuité par la transmission des savoirs et des normes qu'elle continue à assurer entre les aînés et les jeunes mais aussi comme une rupture et l'occasion pour elle de s'inventer de nouveaux espaces de vie. Il s'agit aussi d'une période de construction des identités masculines et féminines : si de nouveaux rapports plus égalitaires se dessinent, ils pourront être porteurs de changements dans la vie. L'explosion démographique récente et la valorisation associée à une certaine ouverture d'esprit sont des facteurs qui expliquent en partie les migrations des Bwa. Ces dernières constituent une composante importante du processus d'autonomisation des jeunes et, dans les contextes africains actuels, deviennent un nouveau lieu de socialisation alternatif à l'école. La migration de travail apparaît comme un nouvel élément constitutif à l'entrée dans la vie adulte. Les garçons et les filles qui vivaient autrefois leur jeunesse ensemble au village partagent à présent une autre expérience propre au développement d'une nouvelle culture commune, alimentée par les connaissances acquises et les aventures vécues, en rupture avec les modèles véhiculés par les générations passées. Jusqu'aux années soixante, les



migrations de travail, pour les garçons jusque dans les années soixante avaient pour destination les éleveurs peuls. Ils partaient pendant plusieurs mois garder les troupeaux et se faisaient rémunérer en tête de bétail, ce qui permettait à leur famille de se procurer des bœufs de labour sans recourir au numéraire. Ce type de migration est complètement absent de la pratique féminine, qui aujourd'hui est essentiellement urbaine. Selon une enquête sur les nouvelles mobilités des générations 1975-1979, 83% des femmes en ont réalisé au moins une avant l'âge de 20 ans contre seulement 42% chez les jeunes hommes des mêmes générations<sup>180</sup>. La différence de nature se retrouve dans le type d'activité exercée sur le lieu de la migration. Les emplois occupés par les jeunes femmes sont en grande majorité consacrés aux travaux domestiques (90% des cas), et plus rarement à des activités de services (7%). Elles sont occupées à la cuisine, à la lessive, au ménage et au gardiennage des enfants<sup>181</sup>. En revanche, les activités exercées par les hommes sont dominées par des travaux plus divers tels que le gardiennage, les emplois d'ouvriers et de services.

### 3.2. La décentralisation

Sous certains rapports, la décentralisation au Mali<sup>182</sup>, peut être vue pour comme « l'émergence des collectivités territoriales »<sup>183</sup>. Elle a contribué largement à l'émergence des radios de proximité. De quoi s'agit-il ? C'est un vaste projet de « réforme institutionnelle » dont les effets visent à dynamiser tous les secteurs d'activités de l'ère démocratique comme l'attestent la batterie de textes législatifs<sup>184</sup> qui authentifient sa création et sa mise en

---

<sup>180</sup> LESCLINGAND, Marie, 2004 : 157

<sup>181</sup> DENA, Maxime Bomba, 2009 :70-80

<sup>182</sup> KASSIBO Bréhima, « La Décentralisation au Mali : Etat des Lieux », *Le bulletin de l'APAD*, n° 14. Source : <http://apad.revues.org/document579.html>. Consulté le 30 septembre 2008. Mis en ligne le : 26 janvier 2007.

<sup>183</sup> Institut Royal des Tropiques (KIT), *La Décentralisation au Mali. Du discours à la pratique*, Bulletin 358, Série Décentralisation et gouvernance locale, Amsterdam, 2004, p. 11.

<sup>184</sup> Voir en ANNEXES la liste des textes législatifs et réglementaires sur la Décentralisation au Mali

œuvre. En lien avec le sujet qui nous préoccupe dans ce travail, la décentralisation se présente comme une volonté de partage du pouvoir de parler ou encore comme une prise de parole par les populations administrées. Durant la période de sensibilisation ordonnée par le Ministère de l'Intérieur du Mali, les médias du pays, ont été sollicités pour transmettre les messages explicatifs de l'opération dans les langues locales.

C'est dans ce cadre que Radio Parana a produit<sup>185</sup> deux cassettes chorégraphiques où la décentralisation (*pa'a-finu* : le nouveau pouvoir) est présentée comme un retour aux sources, le moyen de re-structurer les dimensions géographiques, ou encore comme la méthode pour discuter du développement local (*wa yura we'anu* :/notre/milieu/aménagement). Elle constitue un lieu de prise de parole, de partage de points de vue. Cependant, au regard des autorités du Mali, le processus de décentralisation est à considérer comme « le transfert de certaines prérogatives de l'Etat vers les communautés de base ». En cela, elle sert de support idéologique à la politique de désengagement institutionnel. Une politique – il est vrai – conseillée par les institutions financières internationales et appuyée par les partenaires au développement. Il s'agit aussi pour l'Etat de voir en la décentralisation « un instrument de la démocratie ». Avec la décentralisation,

---

<sup>185</sup> Cf. ANNEXES, *Chorégraphie Décentralisation* : A p. 167- A p. 177.

Extraits : « *Décentralisation comme Déconcentration, Ruralisation, débureaucratization, dérèglementation, dénationalisation, Oh, nous savons ce que c'est ! [...] Il va falloir procéder à une partition intelligente du pays. Les populations rurales n'ont que trop souffert d'un centralisme jacobin, elles n'ont que trop souffert d'une mauvaise redistribution des richesses. Rapprocher l'administration des administrés, fini le temps du brigandage administratif. Place au contrôle contrôlé par le peuple. C'est la fin des petits potentats de campagne ! [...] C'est alors seulement qu'ils commencèrent à se calmer. Cependant, certains continuaient à récriminer. C'est mon village qui doit être siège de la commune, jamais nous ne suivrons des étrangers! Qui vous demande, qui nous demande de suivre quelqu'un en décentralisation? S'asseoir pour se concerter n'est-ce pas mieux que de se recroqueviller sur ses positions? Décentralisation comme conciliation. Décentralisation comme concertation. Décentralisation comme l'arbre à palabres. Décentralisation comme retour au dialogue. Décentralisation comme espace de délibération. Décentralisation comme lieu d'entente Décentralisation* ».

la prise de parole trouve une base plus large. Avec le « nouveau pouvoir » de nombreuses localités ont la possibilité de mieux discuter de ce qui les concerne directement. Dans les nouvelles communes mises en place, on assiste de plus en plus à des débats sur les projets locaux et le verdict des élections vient rappeler aux responsables un devoir de rendre compte à leurs administrés. Si la décentralisation semble marquer le contexte d'oralité comme nous venons de le voir, il reste d'autres éléments majeurs que sont les nouveaux médias dont la radio de proximité. Voyons à présent le cas de la station locale de Parana qui couvre les zones où nous avons recueilli les contes et les chants pour la présente étude sur l'oralité.

### 3.3. Radio Parana, moyen d'expression et de pratique orale

Dans le chapitre IV, nous ferons l'état du paysage médiatique au Mali, un état essentiellement marqué par la présence de nombreuses radios de proximité, signe selon nous d'une vitalité de l'oralité. Dès à présent, nous voulons inscrire ce dynamisme en présentant le cas d'une station locale, Radio Parana, tout en relevant que son implantation dans la zone où se sont effectuées nos enquêtes marque le pas dans la manière et les moyens de communiquer. Initiée par les structures de développement du diocèse de San, « elle a été pensée et réalisée dans un système intégré pour répondre aux besoins de communication, de valorisation et de diffusion des actions en milieu rural »<sup>186</sup>.

#### 3.3.1. Postures

Il apparaît nécessaire d'entamer l'observation et l'analyse du cas d'étude par quelques précisions et clarifications préalables. Dès le départ, nous avons opté de cibler une station de radio au Mali : celle de Radio Parana. L'exercice semble risqué pour trois raisons. D'abord, pour nous-même. Ayant eu pendant dix ans la charge de la création et de l'animation de cette radio, notre double casquette d'acteur et d'analyste semble

---

<sup>186</sup> Wim Peeters, coordinateur de l'Action sociale diocésaine de 1983 à 1998, témoignage recueilli par téléphone le 13 déc. 2009.

suspecte. Faire le juge et la partie ressemble fort à de l'équilibrisme. Cependant, si ce regard permet de faire sentir de l'intérieur les limites techniques et humaines et surtout de communiquer au lecteur les exigences d'une nouvelle culture d'oralité à travers le nouveau média qu'est la radio, notre pari est gagné. Le deuxième risque encouru par notre entreprise, c'est la double connotation de la station. Initiée par une institution religieuse qu'est le diocèse de San, valorisant une langue et une culture que sont celles des Bwa du Mali, la radio elle-même n'est pas totalement neutre, même si elle n'est pas définie comme radio religieuse, mais comme radio communautaire axée sur le développement. Pour le premier axe, il faut reconnaître que dans un pays comme le Mali, majoritairement acquis à l'islam depuis le X<sup>e</sup> siècle, les nouvelles religions, en l'occurrence le christianisme, se sont peu préoccupées de prosélytisme. La « stratégie » a été et est toujours celle de la présence à tous. Quelle que soit l'ethnie, la classe sociale, la condition économique ou politique, les actions menées donnent une large part aux œuvres d'éducation, de santé, de développement. Beaucoup plus que la sacramentalisation. En cela, l'Eglise a toujours été en phase avec les populations et les responsables administratifs. C'est donc naturellement que l'initiative de l'implantation de la radio s'inscrivait dans une tradition de tolérance.

Concernant la connotation « ethnique », l'on peut dire qu'elle obéit aux lois médiatiques du service des utilisateurs les plus proches. D'ailleurs, dans le cas du Mali, la promotion des stations locales répond en partie à cette option. Elle pourrait se résumer ainsi : promouvoir les cultures locales, tout en s'ouvrant aux autres pour une meilleure harmonie dans le pays.

### *3.3.2. Contextes et objectifs*

Le contexte nouveau que nous venons de décrire y est pour beaucoup dans la mise en route d'une station dont nous voulons à présent étudier le cas : Radio Parana. Elle fait partie d'un complexe (Presse, vidéothèque, centre de formation et de conférences) que nous avons eu la mission de

monter et de diriger pendant dix ans. Avec une équipe de douze permanents, d'une trentaine de collaborateurs externes, nous avons à répondre à un cahier de charge fixé par une structure ecclésiale, en l'occurrence le diocèse de San. Ainsi, après les constructions et l'équipement, après l'obtention d'un arrêté interministériel<sup>187</sup> autorisant la création et attribuant la fréquence (100.6 FM), c'est le 9 septembre 1995 qu'est inaugurée officiellement Radio Parana en présence de nombreuses autorités administratives, politiques, religieuses, et traditionnelles dont dépend la ville de San. « Une longue histoire s'achève, celle des commencements<sup>188</sup> » dira l'ordinaire de San, Mgr Jean-Gabriel Diarra, avant la coupure du ruban symbolique. Car, il aura fallu plus sept ans pour que le rêve prenne forme et devienne réalité. Comité de réflexion, enquêtes de faisabilité, formations des journalistes et collaborateurs, sans compter une consultation populaire pour choisir le nom de la station. Des 180 propositions, le jury retint finalement et simplement « Radio Parana », en référence et en hommage aux habitants du village de Parana, localité située à 4 km de la ville de San en milieu agro-pastoral. Première radio de la zone, elle se trouve loin des grands centres urbains comme Ségou (à 200 km), Mopti (à 170 km) ou encore la capitale Bamako (à 450 km). On estime à environ 500 000 personnes le potentiel de population ciblée répartie sur une superficie de 30 000 km<sup>2</sup>. Les activités sont essentiellement agro-pastorales. Les œuvres caritatives du diocèse<sup>189</sup> de San, quelques ONG qui interviennent essentiellement dans le domaine de l'éducation, de l'alphabétisation, ou l'accès à l'eau potable, se battent avec plus ou moins de bonheur pour améliorer les conditions de vie. Les voies d'accès sont difficilement praticables en saison des pluies. La grosse difficulté est l'enclavement de la zone (donc son accessibilité) d'où un problème de communication. Un problème se pose : comment faire passer les messages à une population dispersée sur un territoire de près de 200 km

---

<sup>187</sup> Cf. ANNEXES A6.4, *Autorisation de création*, A p. 263.

<sup>188</sup> Allocution de Mgr Jean-Gabriel Diarra à l'inauguration de la radio, 9 septembre 1995

<sup>189</sup> Regroupées sous l'appellation « Action sociale », ces œuvres diocésaines comprennent les écoles, les centres de santé et d'alphabétisation, les centres de formation d'agriculture.

d'Est en Ouest et de 150 km du Nord au Sud et où les routes praticables en toutes saisons sont si rares. Dès lors, investir dans la communication devient un objectif majeur en mettant en place une structure d'information, d'éducation et de formation des populations. La radio pallie à de telles carences. Elle devrait fournir en tous les cas le cadre idéal selon l'évêque de San, qui, le jour de l'inauguration officielle déclarait :

[Il s'agit d'] enseigner aux populations dans leur langue les réflexes et gestes de base au plan de la santé, pour faire de la vulgarisation agricole, pour susciter des actions de développement à la base. C'est également le cadre idéal pour les ONG qui autrement ont du mal à diffuser des messages d'éveil et d'éducation. Enfin c'est le meilleur cadre pour les populations elles-mêmes d'échanger entre elles leurs expériences dans les domaines qui les concernent. La radio rapporte aux uns les expériences positives ou négatives des autres<sup>190</sup>.

Pour mettre en œuvre une telle vision globale, des structures techniques et des ressources humaines en communication sont nécessaires. Comment se présentent-elles ?

### 3.3.3. *Eléments techniques et ressources humaines*

En 2003, nous avons mandaté *Intermedia Consultants*<sup>191</sup> pour une évaluation de Radio Parana après huit années de fonctionnement. Le rapport qui en résulte décrit avec précision le diagramme de rayonnement et fait le point sur les données sociologiques de réception. Le diagramme de rayonnement (voir schéma ci-dessous) est établi en fonction de la puissance de l'émetteur de la station, soit 2 fois 500W. Grâce au biais spatial, quelques localités réparties aux quatre points cardinaux sont repérées en fonction d'une répartition géographique équilibrée des points couverts par la radio.

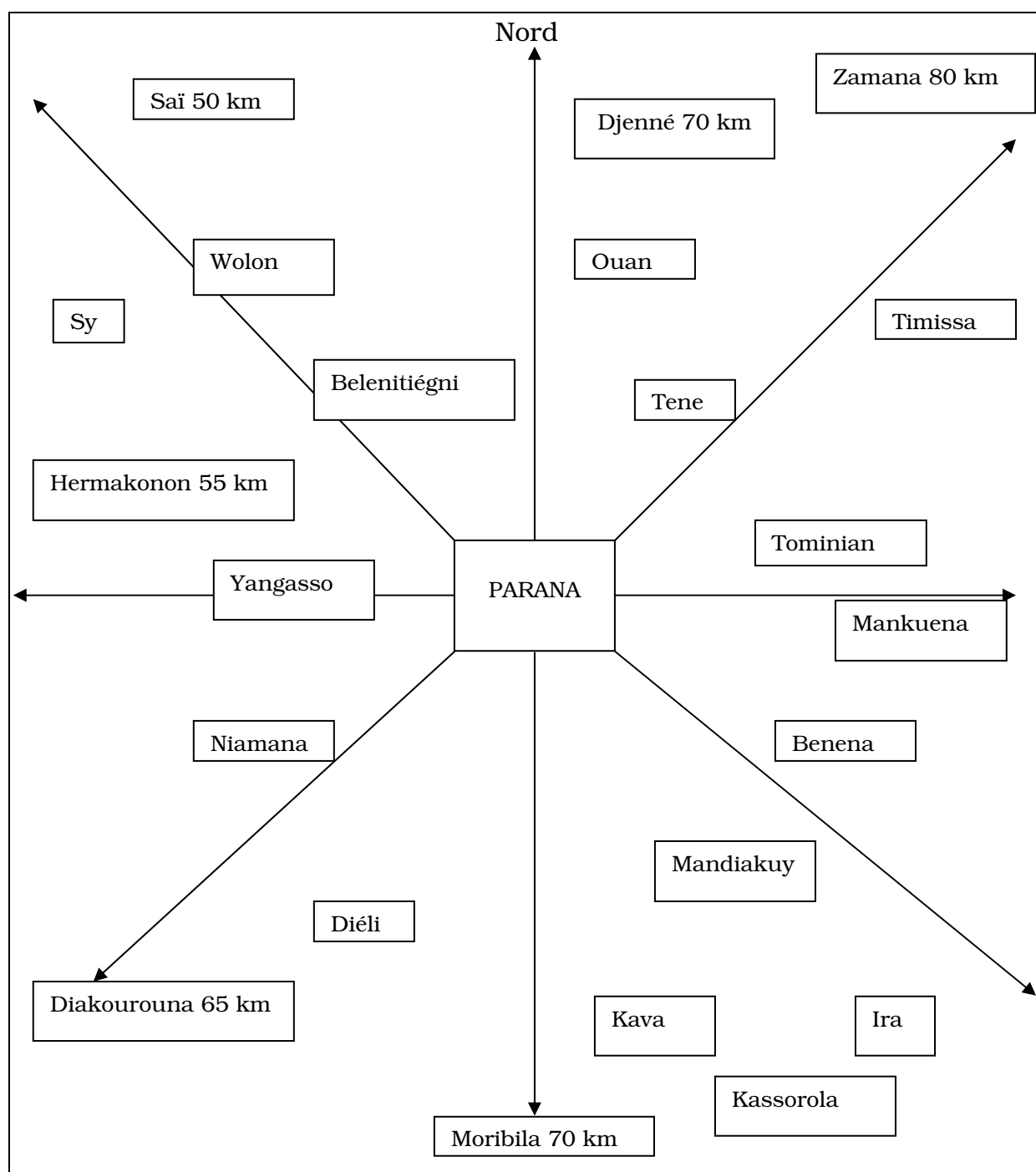
---

<sup>190</sup> Allocution de Mgr Jean-Gabriel Diarra à l'inauguration de la radio, 9 septembre 1995.

<sup>191</sup> Intermédia Consultants, *Rapport d'évaluation de Radio Parana, mars-avril 2003*, San. Bureau d'experts en communication, Intermedia Consultants, est basé à Dakar (Sénégal) et spécialisé dans les médias africains. C'est en décembre 2002 que nous avons commandité cette enquête en fixant les objectifs et les résultats attendus. Elle a été menée par Martin Faye avec l'appui des correspondants de secteur et restituée en juin 2003 au cours d'un atelier d'évaluation.

Les données sociologiques montrent l'intérêt des auditeurs pour les émissions selon le sujet, la langue, les horaires, etc. Nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail sur l'ensemble de ces sujets lorsque nous aborderons le contenu des programmes et les problèmes qu'ils génèrent.

*Schéma 2 : Le diagramme de rayonnement de Radio Parana (avril 2005)*





1. Entrée de la station  
de Radio Parana



2. Antenne parabolique



3. Logo de Radio Parana<sup>192</sup>  
(conçu et stylisé par Alain Fontaine)



4. Studio d'enregistrement  
(Photos 1, 2 et 4 : A. Dembélé)

---

<sup>192</sup> Le logo intègre les éléments significatifs de la station : carte de couverture (en vert), le bâtiment (en jaune et marron), l'antenne de diffusion (en noir).



### 3.3.4. Des ressources

Quelles sont les ressources humaines de la station qu'est Radio Parana ? Comment travaillent ses animateurs, ses journalistes et ses collaborateurs pour assurer le fonctionnement de la grille des programmes ? De quelles ressources dispose-t-elle ? Nous abordons ces interrogations afin de mieux saisir le fonctionnement des radios locales au Mali.

Le personnel de la station se compose de permanents, de contractuels, de bénévoles et de stagiaires. Tous ont reçu une formation aux métiers du journalisme et de la communication. Ils doivent maîtriser au moins deux des quatre langues utilisées à la radio : le *bomu*, le *bamana*, le français, le *minianka*. La radio compte également de nombreux collaborateurs et collaboratrices. Les premiers d'entre eux sont les correspondants repartis sur les secteurs de San, Sokoura, Tominian, Zura, Mandiakuy et Touba. Ils sont enseignants, agents d'agriculture, de pastorale ou simple paysan avec un niveau de scolarisation suffisant pour les formations. Les correspondants de secteur, une fois par trimestre, reçoivent des formations modulaires sur la prise de son, les techniques de montage, le reportage, la couverture médiatique d'un événement local. Comme missions, à tour de rôle et suivant la programmation hebdomadaire (*La Vie des Secteurs*), ils font parvenir à la station l'actualité de leur zone et acheminent également les annonces à diffuser (avis de perte, décès, naissances, manifestations villageoises, etc.). Les correspondants de secteur forment le lien entre la station et les auditeurs. Ils contribuent aux ajustements nécessaires dans la confection des grilles.

Quant aux permanents, contractuels et autres bénévoles, ils assurent la réalisation des émissions programmées. Formés à l'extérieur (France, Côte d'Ivoire et Burkina Faso) ou au Mali, ils sont journalistes, animateurs ou techniciens d'antenne. Ils collectent, traitent et mettent en onde des différents contenus proposés aux auditeurs de la station. Nous parlerons plus loin des rubriques traitées à l'antenne de Radio Parana. Toutefois, les

tâches de la dizaine de membres que compte ce personnel sont essentielles au fonctionnement quotidien de la station. Ainsi, en janvier 2003, la situation était la suivante :

Prénoms & Nom	Qualifications	Date d'entrée	Statut
PERMANENTS			
Alexis Dembélé	Bac+7+2 Diplôme ESJ - Lille	Février 1993	CDI <sup>193</sup>
Jean-Gualbert Dembélé	Bac+2 Crec-Avec, Lyon	Sept. 1994	CDI
Honoré Dakouo	DEF +4 BT Electromécanique		CDI
Sékou Traoré	DEF+4 BT d'animation INA		CDI
Gustave Dakouo	DEF+4 CAP IMPT	Sept. 2000	CDD <sup>194</sup>
Irenée Diarra	DEF+4 CAP et BT	Sept. 2000	CDD
CONTRACTUELS			
Mata Dembélé	DEF+2 CAP Secrétariat		PROTOCOLE <sup>195</sup>
Isaac Tyenou	DEF + 4 BT	Sept. 2001	PROTOCOLE
BENEVOLES			
Kalifa Thèra	DEF+3	Janvier 1996	Néant
Mariam Diallo	-	Avril 2001	Néant
STAGIAIRES			
Jean-Baptiste Keita	DEF	Avril 2002	Néant

*Liste du personnel de Radio Parana (dec. 2003)*

<sup>193</sup> CDI : contrat à durée indéterminée.

<sup>194</sup> CDD : contrat à durée déterminée.

<sup>195</sup> Protocole : les personnes liées à la radio par un protocole sont à l'essai.

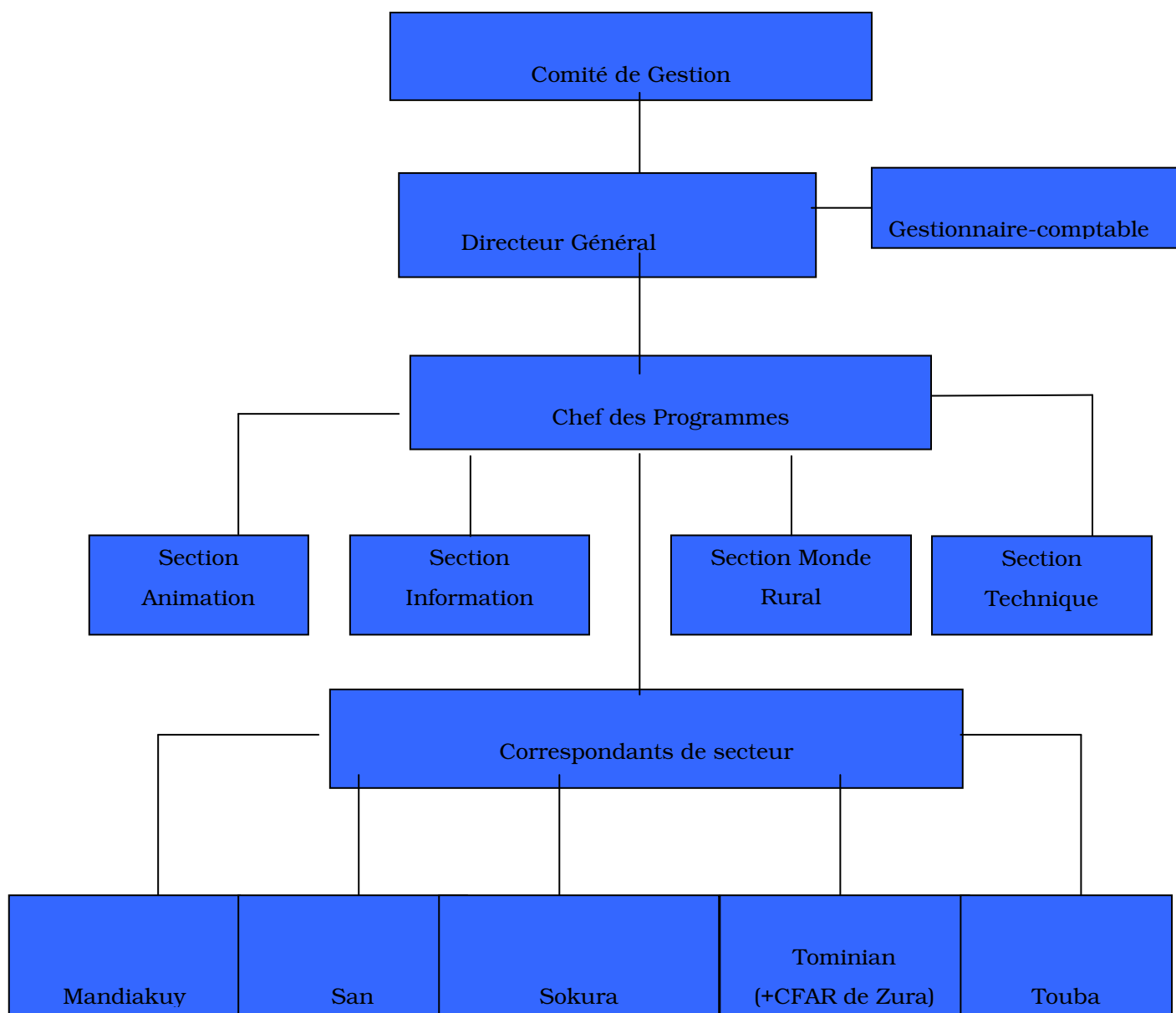
La procédure de travail à Radio Parana a été définie dans un cahier des charges du personnel. C'est ainsi qu'il est demandé à la direction générale d'orienter, de coordonner, de vérifier et d'assurer la ligne éditoriale de la radio. Le Service des programmes, comme son nom l'indique, se charge de la programmation, du suivi-évaluation des grandes émissions et de la tenue quotidienne de l'antenne. S'agissant du Service animation, sa tâche consiste à trouver les traits d'union entre les émissions, à produire les micro-programmes et les publicités. La section des reportages s'occupe de la récolte, du traitement et de la réalisation des sujets d'actualité. Enfin, le secteur technique assure l'entretien et les réparations des équipements de la station en particulier et du centre de communication en général.

Sur le plan administratif, suivant l'organigramme ci-après, la radio reçoit ses orientations d'un comité de gestion où sont représentés les auditeurs<sup>196</sup> et l'association pour la promotion de la communication rurale. L'exécution des tâches revient essentiellement au personnel attaché à la station (directeur, chef des programmes, gestionnaire, sections). Celui-ci travaille en étroite collaboration avec les correspondants des cinq secteurs couverts par la radio.

---

<sup>196</sup> En 1999, à l'instigation de certains animateurs et à la demande des auditeurs, il s'est créé un Club des Amis de Radio Parana. Une tranche hebdomadaire leur est consacré dans la grille des programmes. Quant à l'Association de San pour la promotion de la communication rurale (ASPCR), elle a demandé et obtenu un récépissé le 10 août 1994 du ministère de l'Administration territoriale avec le n° 0525/MAT-S/DNAT.

*Organigramme de Radio Parana*



Sur le plan financier, Radio Parana fonctionne comme une petite entreprise. Et comme telle, son organisation, ses obligations de résultats ainsi que son contrôle sont soumis à un Comité de gestion. En 2002, le budget de fonctionnement représente quelque 14 millions de FCFA<sup>197</sup>. Les dépenses concernent les salaires, les frais de reportage, l'énergie et les consommables. Quant aux ressources, elles proviennent essentiellement des *Avis et communiqués*, des contrats avec les ONG et associations travaillant dans la zone, des campagnes nationales initiées par les services techniques nationaux (santé, environnement, promotion de la femme, etc.), de la vente de produits dérivés (cassettes de contes, casquettes, stylos) ainsi qu'une subvention de l'Etat. Nous reproduisons ci-après deux tableaux des dépenses et des recettes en 2000, 2001 et 2002.

Remarquons dans le tableau V que les charges salariales représentent une part fort importante, suivie de l'achat de consommables (bandes magnétiques, cassettes audio, piles) et des frais en électricité. Ces dépenses indiquent les conditions réelles de stations locales éloignées des centres urbains où les fournitures sont accessibles et le branchement à un réseau électrique reste possible. C'est pourquoi, dans son plan d'action mis en œuvre dès le départ, Radio Parana prévu un budget d'amortissement qui dégage chaque année 2.500.000 CFA pour se préparer au renouvellement des équipements quand viendra le moment. Le volet Formation fait l'objet d'un budget à part. Par exemple, pour 2001, une enveloppe de 1.125.000 CFA avait été dégagée. En 2002, elle atteint 1.087.000 CFA.

---

<sup>197</sup> Les tableaux des dépenses et des recettes que nous retenons ici concernent les 2000, 2001, 2002, période où nous étions encore physiquement présent à la station. Les montants exprimés dans les tableaux sont en francs CFA. Pour rappel, 1 euro = 655,957 FCFA.

# CHAPITRE PREMIER : LES CONDITIONS SOCIOCULTURELLES D'ORALITE

DEPENSES	2000	2001	2002
Salaires		1 968 228	2 716 540
Collaborateurs extérieurs		850 000	850 000
Frais de reportage		410 000	410 000
1/ 3 salaire gardien			89 808
1/3 salaire comptable			213 600
1/3 entretien cours et jardin			100 000
ENERGIE			120 000
1/ 3 entretien du groupe			
1 /2 gazoil			390 000
1/3 facture énergie			999 996
Consomation électrique			100 000
½ tel et fax			1350 000
Courrier			30 000
Abonnement et journaux			300 000
Entretien bâtiment		350 000	350 000
Entretien matériel radio		1000 000	1000 000
Carburant		900 000	900 000
Entretien moto		50 000	50 000
Entretien voiture		600 000	600 000
Accueil Mission		90 000	90 000
CONSOMMABLES		1 919 350	1 919 350
Divers et imprévus		150 000	150 000
Cas sociaux			50 000
AMORTISSEMENTS		2 500 000	2 500 000
40% charges communes		2 450 433	
TOTAL	14 117 948	13 087 931	14 565 960 FCFA

*Tableau V : Les dépenses de Radio Parana en 2000, 2001 et 2002*

Rubriques / Année	2000	2001	2002
Emissions radio	8 000 000	8 000 000	8 000 000
Avis et communiqués	2 000 000	2 000 000	2 000 000
Vente cassettes audio	800 000	1 500 000	1 500 000
Subvention URTEL	1 240 000	700 000	700 000
Protocole Greencom	50 000		
Produits divers	200 000	360 000	360 000
Subvention Anvers		1 000 000	1 000 000
Projet Bommel		2 000 000	2 000 000
Produits du champ		850 000	283 333
TOTAL	12 290 000	15 560 000	15 843 333 FCFA

*Tableau VI : Les recettes de Radio Parana en 2000, 2001 et 2002*

On remarque que la part des subventions représente environ 23% des recettes<sup>198</sup>. Ce qui veut dire que la radio ne s'appuie pas vraiment sur l'aide extérieure pour son fonctionnement. Il y a des efforts pour trouver sur place les ressources nécessaires à son fonctionnement. Ces efforts vont de l'information-service (communiqués) à l'exploitation d'un lopin de terre.

---

<sup>198</sup> En 1998, l'Etat malien a décidé d'une aide directe aux médias d'Etat et du privé. Cette enveloppe d'environ 200 millions par an est répartie en ce qui concerne les radios par l'URTEL.

## CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER

Il s'agissait dans ce premier chapitre de dire d'où nous parlons. Notre contexte d'oralité révèle donc des caractéristiques physiques appartenant à une zone sahélienne. Les populations qui y vivent sont majoritairement agriculteurs, petits éleveurs et artisans. Les Bwa en font partie et ont des frontières communes avec une dizaine d'autres ethnies. Les Bwa ont une langue appartenant au groupe *gur* ; leurs us et coutumes reposent sur des croyances dont la pratique perd de plus en plus de terrain au profit des religions comme le christianisme ou l'islam.

Sur le plan de l'organisation, le village constitue l'unité de base. Il apparaît comme un « fait social » dans la mesure que tout le mode de vie, d'éducation, de présence aux autres et à l'environnement part du village. Ainsi, le système des lignages, les stratifications sociales et les activités professionnelles trouvent des repères et des significations à partir de la communauté villageoise. À la différence de certaines ethnies voisines comme les Peul, les Bambara ou les Mossi, les Bwa n'ont pas de pouvoir central. Par esprit d'indépendance ? Quelques observateurs comme Joseph Tanden Diarra le pensent. Cependant, à l'échelle de l'ouest africain, ils ne sont pas les seuls dans cette situation. En tout état de cause, les structures de transmission des savoirs et de prise de parole à l'intérieur de chaque village dénotent un raffinement dans les hiérarchies et une indépendance dans les actions.

Avec un peu de recul dans l'observation du contexte d'oralité, les changements ou plutôt les évolutions sociales sont nombreuses. Une part doit être attribuée à l'histoire récente dont les emprunts les plus significatives sont l'école, la décentralisation et l'arrivée de nouveaux médias. Elles ouvrent sans conteste de nouvelles opportunités. C'est ainsi que l'irruption de la radio de proximité dans le paysage de communication devrait appuyer tant les efforts en faveur du développement que la revalorisation du patrimoine culturel.



Le cas de Radio Parana que nous avons abordé confirmera-t-il ces perspectives ? La présentation amorcée ici voudrait laisser entrevoir que comme structure, la radio comme média favorisera les pratiques des langues, la diffusion de l'information et des messages de sensibilisation auprès d'un public. Elle devient parole. Elle est paroles. De quelles paroles s'agit-il ? C'est la question que pose notre deuxième chapitre.

## CHAPITRE DEUXIEME

### PRATIQUES D'ORALITE ET DE COMMUNICATION

1. *Portraits de la parole en Afrique*
2. *Radioscopie de la parole chez les Bwa*
3. *Questions de pragmatique du discours oral*

« Quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde le doigt ». Ce proverbe chinois invite sans doute à considérer l'essentiel pour lequel on entreprend une démarche de recherche. Chez les Bwa, à l'enfant qui commence à trop souvent parler de ce dont il n'a pas été le témoin oculaire, les vieux disent : « Parviens d'abord à la mare avant de prendre son eau ». Notre lune ou notre eau, c'est l'étude du conte à la radio. Les moyens pour ce faire sont certes nombreux. Sans être des imbéciles ou des enfants indéliçats, notre attention voudrait se porter sur l'acte du parler. Trouver ce qui est pertinent anthropologiquement dans le conte, débusquer la réalité humaine par delà les variations d'expression, c'est ce que nous tenterons « d'indexer » dans le sujet qui nous préoccupe en partant d'un portrait de la parole.

Dans les sociétés d'oralité, peut-être un peu plus que dans celles qui privilégient l'écrit, parler montre et démontre. Mais ici et là, comme le souligne Matthieu Mermoud : « La parole est créatrice de la communauté humaine : elle en constitue les fondations premières. Qu'elle soit écrite ou orale, il y a toujours dans l'énonciation une puissance fondatrice<sup>199</sup> »

---

<sup>199</sup> MERMOUD, Matthieu., 2003 : 4-5.

Dans le présent chapitre, la question principale que nous nous posons s'énonce comme suit : quel est le statut de la parole en Afrique ? En nous basant sur les recherches anthropologiques et linguistiques les plus récentes, nous explorerons les situations africaines les plus diverses. Quelques-unes d'entre elles se basent sur des études anthropologiques et sociologiques permettant ainsi de façonner une théorie de communication de la parole africaine. Dans la perspective d'une pragmatique du conte à la radio, nous évoquerons quelques problèmes en débat aujourd'hui chez les spécialistes de littérature et des sciences humaines africaines, questions portant sur l'oralité et l'écriture, l'auteur et l'œuvre, ainsi que l'art verbal et ses ressorts de communication.

## 1. PORTRAITS DE LA PAROLE EN AFRIQUE

### 1.1. Parler est le propre de la personne humaine

Je me souviens encore de cette voix chantante mais néanmoins convaincante : « Aucune étude sérieuse ne peut se faire sur les cultures africaines sans une prise en compte du statut de la parole<sup>200</sup> ». En effet, outre le simple maniement de la langue que tout enfant acquiert dans les premières années de sa vie et qui permet la communication, le maniement de la parole, le « parler » fait l'objet, dans les cultures africaines, d'une grande attention. En pratique, on le considère toujours comme ayant des conséquences qu'un homme ou une femme doit savoir gérer. Le « parler » se révèle comme force vivante qu'il faut contrôler. L'être humain est celui qui parle. Comme le souligne encore Paulette Roulon-Doko, dont nous suivrons ici la démonstration, « le fait de parler, de manier une langue est ce qui, pour beaucoup de cultures africaines, caractérise l'homme, l'être humain »<sup>201</sup>. Avant d'en faire l'illustration chez les Bwa du Mali, voyons quelques exemples dans d'autres cultures comme les Touaregs (Niger), les Peuls ou encore les Gbaya (Centrafrique).

Selon Jeannine Drouin, chez les Touaregs, la parole et le peuple semblent se fondre dans un même moule sémantique :

Les Touaregs s'appellent eux-mêmes *Kel Tamajaq* 'gens qui parlent la *tamajäq*', c'est-à-dire la langue touarègue [...] Ceux de l'Azawagh nigérien [...] se donnent aussi le nom de *kèl Awal* 'gens de la parole'<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> Cette voix et cette conviction sont celles de Paulette Roulon-Doko, membre du CNRS. C'était au cours du colloque organisé par International Society of Orality Literature in Africa (ISOLA) à Lecce en Italie du 10 au 15 juin 2008. Paulette Roulon-Roko est aussi membre du laboratoire LLACAN (Langages, langues et cultures d'Afrique noire). Ses domaines de recherches sont aussi variés que la linguistique africaine, l'anthropologie cognitive ou les ethnosciences. Ses études concernent les particules énonciatives dans les langues africaines, la modernisation des langues émergentes ou encore l'altérité en littérature orale.

<sup>201</sup> ROULON-DOKO, Paulette, in Ursula Baumgardt et Jean Derive, 2008 :34-47.

<sup>202</sup> DROUIN, Jeannine, 1987 : 77.

Dans son étude sur la notion de *Bonheur et de souffrance chez les Peuls*, Angelo B. Maliki traduit ainsi le sentiment d'une femme *badaado* :

L'homme a un souffle de vie, la bête aussi. [...] Mais l'homme vaut plus que la bête. Parce que l'homme est quelqu'un à qui on peut adresser une parole, et quelqu'un qui peut exprimer une parole. L'homme est un être avec qui on peut dialoguer. C'est cela qui fait la différence entre l'homme et la bête. C'est la supériorité de l'homme sur la bête. Une bête, même si elle a une intelligence, une bouche et un cœur, n'a pas de parole, elle ne peut parler. Mais « l'homme c'est la parole<sup>203</sup>.

Ce que manifeste également un dicton peul qui précise que « la personne, c'est la parole »<sup>204</sup>. Les Fon du Bénin disent que « la parole permet de mesurer la personnalité d'un être humain »<sup>205</sup>. Pour les Gbaya bodoe de Centrafrique, les gens sont définis parmi les autres formes de vie comme « ce qui parle<sup>206</sup> » Evidemment, les animaux ne pouvant que crier. C'est ce que constate une autre observatrice comme Geneviève Calame-Griaule :

Sous le rapport de la parole, la pensée dogon divise le monde en deux catégories : celles des 'êtres qui parlent la parole' et celles des 'êtres qui ne parlent pas la parole', dont fait partie d'ailleurs le petit enfant dans la conception dogon<sup>207</sup>.

De toute évidence, en Afrique, pour définir l'homme, la référence première semble être la parole. Et ce, contrairement à l'Occident où le point de repère est plutôt la raison ; c'est la pensée qui y est couramment mentionnée, comme en témoigne, par exemple le « je pense donc je suis » de Descartes, ou, dans une perspective évolutive, la référence à la position debout. Cependant, on doit reconnaître que la référence première à la parole mentionnée tantôt rejoint bien une tradition fort ancienne partagée tant en Afrique qu'en Occident : au commencement était le verbe.

---

<sup>203</sup> MALIKI, Angelo, 1984, p. 37-38.

<sup>204</sup> Cité par Labatut, 1987 : 68.

<sup>205</sup> GUEDOU, 1985 : 180.

<sup>206</sup> ROULON ET DOKO, 1998 : 37.

<sup>207</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1965 : 21.

## 1.2. Divers symbolismes de la parole

Dans la plupart des langues africaines, le terme « parole » en tant que produit fini du langage englobe les sens de « propos, discours, palabre, querelle, problème, affaires », formant un ensemble que nous allons tâcher d'analyser. Comment se conçoit la parole ? Dans toutes les sociétés, il existe une association étroite entre la parole et la personne humaine, manifestée par un point de vue physiologique qui situe la parole comme une production mettant en scène plusieurs organes (foie, cerveau, intestins, etc.). Certaines sociétés décrivent avec minutie le processus de formation de la parole. Ainsi Geneviève Calame-Griaule (1965) montre la façon dont la parole dogon est constituée des quatre éléments fondamentaux que sont l'eau, l'air, la terre, et le feu auxquels s'ajoute aussi l'huile. Cette parole est fabriquée dans le corps par les divers organes. C'est en référence aux techniques de la forge, du tissage et de la cuisine que les Dogon parlent de cette élaboration. Chez les Peuls du Niger, le rôle des organes qui préparent une parole est essentiel : « une bonne parole est une parole qui sort du cœur, parce que le cœur fait cuire toute parole. Une parole crue ne vient pas du cœur<sup>208</sup> » Cependant, quelle que soit la conception propre à chaque culture, le résultat produit est toujours une parole qui a une vie propre et échappe à tout contrôle.

Pour les Yoruba, « la parole est un œuf : si elle échappe elle ne peut pas se reprendre ». C'est pour cela que Michka Sachnine écrit :

La parole symbolisée par l'œuf, est fécondante et comme lui elle peut se briser ; la parole, comme l'œuf – forme parfaite et pleine – doit être dense et achevée ; de la même façon que l'œuf en se cassant laisse des traces difficiles à effacer, la parole pourra elle aussi laisser des marques profondes et lourdes de conséquences ; enfin, pas plus qu'un œuf cassé ne se peut conglo­mérer à nouveau, la parole une fois lancée ne se pourra reprendre<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> MALIKI, 1984 :39.

<sup>209</sup> SACHNINE, Michka, 1987 : 168.

Si la parole est comparée à un œuf, les Peuls y voient autre chose encore : « la parole est comme de l'eau : une fois versée, elle ne se ramasse pas »<sup>210</sup>. Ils disent également que « la parole est comme le vent : sa source ne tarit pas et son contenant ne s'emplit pas ». Ce que confirment les Gbaya avec une devinette : « La marmite de grand-mère, faite il y a très longtemps, rien n'a pu la remplir. C'est l'oreille et la parole »<sup>211</sup>.

Pour les Gbaya, la parole humaine une fois émise s'anime et anime. Elle a une vie autonome que l'homme ne peut plus contrôler. On la compare à un animal sauvage qu'il faut suivre à la trace car, au-delà des mots, c'est la pensée, le sentiment, l'attitude profonde qui sont traqués. Le bon sens voudrait qu'aucune parole ne soit dite sans raison. Dans les cultures de tradition orale, chacun sait bien que « les paroles ne s'envolent pas »<sup>212</sup>. Au contraire « elles restent aussi visibles que les traces d'un passage (qu'on s'est frayé) ». Il peut même arriver, dans certains cas, qu'une parole devienne source de conflits. Dans ce cas, relève Paulette Roulon-Doko, on rendra alors le terme parole par un autre traduisible par « histoire, palabre » en français<sup>213</sup>. Il en va de même chez les Peuls selon les études de Christiane Seydou. Dans les cultures occidentales, estime-t-elle, c'est l'écrit qui est valorisé. Ne dit-on pas d'ailleurs que les écrits restent, tandis que les paroles volent. L'anecdote rapportée par Christiane Seydou est une bonne illustration du point de vue inverse en Afrique. Alors qu'elle demandait à son collaborateur, un grand lettré dans le domaine islamique, les noms de parties du corps, celui-ci ne pouvant se résoudre à prononcer les noms des parties sexuelles (en particulier de la femme) a eu recours au procédé de l'écriture du mot voulu, qu'il griffonnait avec application pour l'éliminer de façon sûre et définitive sitôt qu'elle l'avait lu, ce qu'il n'aurait pas pu faire s'il

---

<sup>210</sup> GADEN, 1931 :151, prov. 558.

<sup>211</sup> MONINO, Y. 1987 : 207.

<sup>212</sup> Nous sommes ici loin du proverbe latin *Verba volant, scripta manent* c'est-à-dire les paroles s'envolent, les écrits restent.

<sup>213</sup> ROULON ET DOKO, 1991 : 273.

l'avait prononcé. On perçoit bien ici le rôle prédominant de la parole dans ces cultures de l'oralité. Il convient d'ailleurs de distinguer l'acquisition de la parole par l'enfant, qui intervient de façon très comparable dans toutes les cultures avec l'apprentissage du maniement de la parole. Savoir parler dans de nombreuses sociétés africaines c'est être cultivé, c'est le savoir par excellence. Geneviève Calame-Griaule souligne que « la maîtrise de sa parole est la qualité sociale la plus valorisée un peu partout »<sup>214</sup>. Et de préciser à propos des Dogon que « l'homme a donc reçu la parole comme une inspiration subite, mais (qu') il lui fallut ensuite un long apprentissage pour la développer et l'amener à sa perfection »<sup>215</sup>. En outre, Geneviève Calame-Griaule signale toujours dans la même étude que la fillette est soumise à diverses épreuves physiques douloureuses « destinées à assurer le déroulement harmonieux de son apprentissage linguistique et à l'aider à se rendre maîtresse de sa parole dans l'avenir »<sup>216</sup>. Pour les Dogon, il s'agit là d'un apprentissage symbolique dont le garçon n'a pas besoin. Celui-ci ne porte qu'un petit anneau de cuivre au lobe gauche de l'oreille « destiné à défendre le mâle de la mauvaise parole de femme »<sup>217</sup>.

### 1.3. L'art de bien parler

Du conteur, les Bwa disent : *lo zĩn wārā* (il / connaît / paroles) ; ou encore : *lo dā wuró* (il / (est) capable / parler). Connaître et pouvoir sont ici des actions qui montrent la maîtrise par le conteur de l'acte de conter. En effet, parler est plus que seulement aligner des mots pour se faire comprendre. Comme le font remarquer Paulette Roulon et Raymond Doko dans une étude effectuée chez les Gbaya<sup>218</sup>, il existe plusieurs niveaux de cet art de parler<sup>219</sup>. Il y a d'abord ce qu'on appelle « simple parole », opposée à la

---

<sup>214</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1987b : 12.

<sup>215</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1965 : 102.

<sup>216</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1987b : 268.

<sup>217</sup> *Idem*

<sup>218</sup> ROULON ET DOKO, 1983, « La parole pilée : accès au symbolisme chez les Gbaya 'bodoe de Centrafrique », *Cahiers de Littérature orale*, 13 – Des proverbes ... à l'affût, Paris.

<sup>219</sup> Voir notamment Roulon et Doko, 1983 : 35-36.



parole plus élaborée dite « parole profonde ». Ensuite, on trouve des « paroles pilées » dont on doit décrypter le sens. Par exemple, à l'enfant qui trébuche on dit : « surtout refuse de regarder devant toi » ; et à celui qu'on envoie chercher du tabac on dit : « surtout va bien t'amuser avant que de revenir ! » Cette notion de parole détournée, de parole oblique, de discours caché est une notion que l'on retrouve dans beaucoup de cultures. A ces deux niveaux de paroles, ajoutons l'ironie (*jayre*), signalée chez les Dogon par Calame-Griaule. L'ironie consiste à « plaisanter en affirmant le contraire de la réalité ». En exemple, celle qu'utilisent entre eux les époux pour faire des reproches : s'il y a trop de sel dans le plat, le mari demandera s'il y a encore du sel dans la boîte à sel. Le procédé, on l'aura compris, vise à désamorcer une situation critique en provoquant le rire.

Tout compte fait, le langage courant est émaillé d'un discours sémantiquement indirect qu'il convient de décrypter. Chez les Touareg du Niger, comme l'écrit Jeannine Drouin, « Ce discours sémantiquement indirect est courant, recherché et très prisé. C'est *iggi* (pl. *iggitän*) qui désigne tout ce qui n'est pas directement compréhensible et dont le sens réel est dissimilé »<sup>220</sup>. Pour ces locuteurs, la capacité à comprendre et à élaborer des *iggitän* est révélatrice de l'intelligence créatrice. C'est pourquoi, constate plus loin Jeannine Drouin l'art de parler « est la qualité première chez un individu » du moins dans la tradition touarègue. De la même façon, la maîtrise de la parole profonde témoigne d'un savoir très valorisé. Elle vise à ménager la susceptibilité de chacun, en évitant par une parole directe de lui faire honte. C'est le cas aussi chez les Peuls pour qui le voilement de la parole est un critère de bienséance : la pratique du *mallol/ mallude* « parler par allusion » ainsi que la discrétion font partie des vertus fondamentales du « code des usages peuls pulaaku ». Parler par allusion réfère à une manière d'être et de se comporter, deux attitudes considérées chez les Peuls comme distinctive et idéale. Dominique Casajus<sup>221</sup> attire l'attention sur un autre trait

---

<sup>220</sup> DROUIN, Jeannine, 1987 : 80

<sup>221</sup> CASAJUS, 1987 : 102.

observé chez les Touareg Kel Ferwan : « Il convient dans la conversation de ne pas dire sa pensée trop abruptement, de la voiler à demi derrière la litote ou l'allusion. Le mot *tangalt*, fréquemment employé, sert à rendre cette idée ». Signalons enfin avec André Coupez et Thomas Kamanzi que, chez les Tutsi du Burundi, il existe un langage détourné appelé *ubwenge*, qui, selon les deux auteurs « s'utilise particulièrement en poésie où tout l'art est de désigner les gens ou les lieux, etc. en remplaçant leurs noms par des noms fictifs fabriqués »<sup>222</sup>. Toutes ces descriptions de la parole laissent percevoir que dans les cultures d'oralité, les locuteurs doivent apprendre à maîtriser la parole. Parce que parler une langue ne suffit pas. Encore faudrait-il user à bon escient les mots qui composent cette langue. Cela suppose un cheminement approprié.

#### 1.4. Des chemins de réception de la parole

La communication verbale obéit à des procédures dont l'ignorance ou l'inobservation peut conduire à des blocages. Ces procédures varient selon les milieux, la nature de la rencontre et la qualité des protagonistes. Ainsi, fait remarquer Doulaye Konaté<sup>223</sup>, chez les Minianka, ethnie voisine des Bwa du Mali, lorsqu'une réunion regroupe les chefs de lignage autour du chef de village, la parole circule suivant un protocole invariable. La trajectoire va du plus jeune au plus ancien qui donnera la parole au "dauphin" du chef de village qui, à son tour, la transmettra à ce dernier. Le chef de village redonnera la parole à l'assemblée pour s'assurer que tous les points de vue ont été exprimés. Ce n'est qu'après avoir écouté toutes les opinions qu'il prendra une décision (sous la forme d'une proposition) en général consensuelle. Ce protocole de la parole qui « descend et qui remonte » est caractéristique de nombreuses sociétés sahéliennes qui privilégient le consensus comme mode de fonctionnement. On ne parle pas sans avoir été autorisé par quelqu'un.

---

<sup>222</sup> COUPEZ ET KAMANZI, 1970 : 162.

<sup>223</sup> DOULAYE, K., 2006 : 12.

Pour parler donc, il faut donc en avoir le chemin, il faut aussi le connaître. Il s'agit également d'apprendre à tenir compte de l'âge, du sexe, du statut social des personnes à qui la parole est destinée ou encore d'acquérir les formulations et les attitudes qui conviennent dans chaque cas. Le but recherché consiste à faire passer le message tout en respectant le code des usages. Dans ces conditions, la circulation de la parole va devoir respecter un certain nombre de normes. L'on peut tenir pour judicieux ce mot de Jean Derive, un fin connaisseur de la parole africaine : « Dans toute société, et particulièrement dans les sociétés de tradition orale, n'importe qui ne dit pas n'importe quoi à n'importe quel interlocuteur »<sup>224</sup>. Illustrant ce propos par l'exemple de la société dioula de Kong, son auteur décrit le schéma selon lequel la parole suit son cours. Il y a ceux qui peuvent parler et ceux qui doivent écouter et se taire. Quelques critères précis interviennent : l'âge, le sexe et bien sûr le statut social.

En quelque sorte, la parole ici est une expression privilégiée du pouvoir qu'elle donne à voir. Le chef suprême qui détient le pouvoir par excellence a une parole si puissante qu'elle réclame la présence d'un intermédiaire – un médiateur – qui en atténue les effets et la rend audible au commun des mortels. La parole en tant que manifestation des rapports de pouvoir entraîne également des procédures d'évitement, des limitations du droit de parole, voire des interdictions. C'est le cas dans la société touarègue du Niger dont les structures sont fortement hiérarchisées. On a alors recourt à un intermédiaire, une sorte de « messenger » désigné par le terme *anāmmazul*. Pour Jeannine Drouin, cette personne « a un rôle de premier plan car il permet de satisfaire aux conventions de retenue, de pudeur et de respect tout ensemble, *takerakäyt* : ces conventions interdisent un échange direct entre certains individus en raison de leur âge, de leur sexe, de leur statut social ou familial »<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> DERIVE, Jean, 1987 : 19.

<sup>225</sup> DEROUIN, J., 1987 :82.

Parlant du mariage chez les Malinké, Elisabeth Ranc relève ceci : « Il est de règle qu'une délégation ne s'adresse jamais directement aux membres du conseil... Elle s'exprime par la voix de son porte-parole. La parole est toujours transmise du plus jeune au plus âgé, et suit en retour le trajet inverse jusqu'au cadet chargé de transmettre à l'intermédiaire qui la donnera au porte-parole de la délégation »<sup>226</sup>. Cependant, dans le même article, Elisabeth Ranc constate que ces principes généraux peuvent varier en particulier en fonction du « respect qu'accordent les aînés à certains d'entre eux, plus jeunes mais particulièrement avisés, ou à ceux qui sont connus pour leurs dons d'éloquence ». Le code de la route de la parole trouve une illustration intéressante dans les des sociétés sahéliennes dont l'organisation est fortement structurée en un système de classes et de catégories statutaires déterminées par la naissance. Il impose des comportements conventionnels distinctifs si contraignants qu'ils servent de repères identitaires.

Il va de soi que, dans des sociétés de ce type, la rigidité du système porte en lui-même la nécessité d'une catégorie vouée à la compenser : c'est l'une des missions attribuées au griot dont nous parlerons plus spécifiquement un peu plus tard. Comme le bouffon chez Shakespeare (1564-1616), le griot joue un rôle de médiateur dans toutes les situations où la communication semble bloquée ou bien se trouve interdite par l'étiquette. Il assume le rôle de porteur attitré de la parole entre partenaires qui ne peuvent, statutairement ou conventionnellement échanger des propos antagonistes ou jugés indécents. C'est pourquoi, le griot doit réguler parfois cette parole. Tous ces attributs (médiation, transport, délégation) destinés à la circulation de la parole et donnés à un personnage (le griot) que son statut mettait « hors-jeu » dans le système social, sont symptomatiques de la conscience aiguë de l'importance qui est accordée à l'ensemble des composantes de l'acte de parole et au conditionnement extrêmement élaboré

---

<sup>226</sup> RANC, E., 1987 :34.

qui en découle. Mais à toute règle son exception. Selon Paulette Roulon-Doko, la situation est tout autre chez les Gbaya de Centrafrique, société très peu hiérarchisée où il n'y a pas de procédure d'évitement comme on vient de le voir. Dans une société à forte échelle, un certain statut social donne le pouvoir de parler et d'être entendu. C'est tout le contraire pour une société sans hiérarchie où, le pouvoir d'une parole est simplement fonction de la nature même de cette parole. La réception culturelle de la parole et son contrôle seront donc de nature différente selon le type de société où elle est produite. Jean Derive, dont le sens de la formule est connu, résume ainsi : « Dis-moi ce que tu peux dire, je te dirai qui tu es<sup>227</sup> ». Certes le mot est percutant chez des Sahéliens du Mali ou du Sénégal. En revanche, il n'a point de sens chez les Gbaya qui peuvent tous parler en toutes circonstances. Faisons encore une remarque sur les chemins de réception de la parole. Ne nous y trompons pas. Les silences (qui ne signifient pas forcément absence de paroles), les mimiques qui rythment les débats doivent être opportunément interprétés. Contrairement à d'autres cultures, dans ce monde de l'oralité, le silence est souvent le moyen d'exprimer sa réprobation, sa réserve ou sa perplexité. Ainsi, pour l'anthropologue malien Mamadou Diawara, le silence est bien l'aîné de la parole :

Paradoxalement, ce sont les langues de traditions orales qui regorgent de (ces) formules qui font l'éloge du silence [...] L'efficacité de ce style résulte précisément de son ambiguïté, de la polysémie de ses formules [...] Le point d'orgue en est le hum cette sorte de soupir qui en dit long sur les sublimes rhétoriques<sup>228</sup>.

Il existe cependant un rapport entre la parole et le silence. Dominique Zahan, dans son analyse du verbe chez les Bambara, a eu le mérite d'attirer l'attention sur ces deux thèmes-clés de l'oralité. Il en démontre l'interaction telle que la conçoit cette population du centre du Mali :

Normalement, dit-on, c'est la mère qui met au monde l'enfant ; dans le cas de la parole et du silence c'est, par contre, l'enfant (i.e. la parole) qui donne naissance à sa

---

<sup>227</sup> DERIVE, Jean, 1987 : 44.

<sup>228</sup> DIAWARA, Mamadou, 2003 : 275-276.

mère (i.e. au silence). Né de sa progéniture, qu'il conditionne par ailleurs, le silence se place ainsi avant et après le verbe. Dans cette interférence causale, le rôle de la parole est moindre que celui du silence. Le verbe n'est là que pour permettre la valorisation de son absence. En mettant au monde la parole, le silence s'engendre, en fait, lui même<sup>229</sup>.

Plus tard, dans *Dialectique du verbe chez les Bambara*, Dominique Zahan, soulignera que chez les Bambara, on peut dire réellement que « Le verbe est l'ouvrier du corps et de l'âme ; il les forme, les modèles et les imprègne d'humanité »<sup>230</sup>.

#### 1.5. Le poids des mots et la force du message

La description du statut de la parole passe aussi par ce questionnement : quel poids ont les mots ? Pour employer un vocabulaire sportif, qu'est-ce qui fait leur « force de frappe » ? Dans de nombreuses situations de langages, l'énoncé doit produire son effet sous une forme ou une autre. Ainsi chez les Dogon, Geneviève Calame-Griaule note que lorsque quelqu'un part en voyage on lui souhaite : « Qu'Amma t'accompagne en paix »<sup>231</sup>. Les conversations et les échanges tout le long de la journée sont remplies de souhaits. Quant aux serments, ils permettent de contester une parole, de la refuser pour rétablir une vérité. Pour ce faire, affirme encore Geneviève Calame-Griaule, il existe toute une procédure pour parvenir à un tel objectif : « Remonter le cours du temps, vouloir annuler une parole, fût-elle mensongère, une accusation, fût-elle fausse, ne peut s'effectuer qu'au prix de la vie même de l'individu »<sup>232</sup>. S'agissant des malédictions, elles visent non pas le passé mais le futur de l'individu ou même du groupe. En Afrique, les malédictions de manière générale en Afrique sont extrêmement redoutées. Leur valeur performative n'est pas mise en cause. Voilà pourquoi un usage parcimonieux de la parole maléfique est de rigueur. Il semble que,

---

<sup>229</sup> ZAHAN, Dominique, 1963 : 153.

<sup>230</sup> ZAHAN, Dominique, 1967 : 65.

<sup>231</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1965 : 416.

<sup>232</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1965 : 429.

chez certains peuples comme les Gbaya, il existe une procédure pour désactiver une malédiction qui consiste à « laver la bouche ». Ce faisant, on débarrasse la bouche des traces de cette parole qui l'ont imprégnée qu'on ne veut plus respecter et qui l'a, préalablement imprégnée. « Sans moyen d'agir sur la parole produite, le rituel consiste donc à nettoyer la bouche »<sup>233</sup>, à lui permettre de retourner à son état antérieur.

Que retenir du concept de parole en Afrique ? Tous les auteurs convoqués à s'exprimer sur la question soutiennent que les pratiques langagières et les productions visent une maîtrise des effets de la pensée. La raison en est que « ce qui sort par la parole », autrement dit ce qui est exprimé par la parole n'est plus contrôlable ni corrigible. Les Sahéliens disent à ce propos que la parole est comme l'eau : une fois versée par terre, on ne peut la ramasser. L'adage signifie que toute parole, une fois prononcée ne peut plus être ni retirée ni effacée. C'est dire aussi que la notion même de lapsus, de formulation involontaire, n'est pas culturellement pensable. Si cela a été dit, c'est que cela a été pensé. Aussi, c'est en amont, avant de parler que chacun doit méditer et peser ses paroles. D'une manière assez répandue, une parole trop rapide ou trop volubile est souvent interprétée comme un mensonge. La bonne parole est tranquille, pondérée et agréable. Mais alors, comment est perçue une telle parole chez les Bwa dont nous envisageons étudier particulièrement les contes et les chants à la radio ? Peut-être une « radioscopie » nous éclairerait davantage.

---

<sup>233</sup> ROULON ET DOKO, 1991 : 285.

## 2. RADIOSCOPIE DE LA PAROLE CHEZ LES BWA

La radioscopie désigne l'« examen de l'image que forme, sur un écran fluorescent, un corps traversé par des rayons X »<sup>234</sup>. Au sens figuré, le terme signifie l'« examen approfondi » (d'une question). Au cours de nos enquêtes, trois éléments parmi bien d'autres ont retenu notre attention. Premièrement, lorsque nous demandons aux conteurs de définir eux-mêmes ce qu'est le conte, tous commencent par répondre qu'il s'agit de « paroles ». Deuxièmement, dans le discours ordinaire, les sentences, les maximes, les proverbes, les dictons semblent être tirés tout droit de tel ou tel conte. Enfin, à observer les effets produits sur langage par le biais d'un moyen de communication comme la radio, on peut penser qu'une certaine « parole radiophonique<sup>235</sup> » se fait entendre. Elle médiatise le nom et transporte les salutations, les bénédictions et même l'injure. D'où nos questions ici : quelles formes recouvre la parole ? Peut-on décrypter ses représentations ? Possède-t-elle des formes élaborées ? Si oui, lesquelles ? De telles interrogations indiquent qu'il est nécessaire de se pencher avec précision sur la nature de la parole chez les Bwa. Celle-ci comporte des substituts humains ou animaux, elle « se pare » de symboles et d'image, elle fait corps avec un environnement social identifié.

### 2.1. Les substituts humains de la parole

La parole, bien que voilée et parce qu'elle est voilée, doit produire des effets efficaces. Pour notre part, ne pouvant nous fonder sur une éventuelle mythologie de l'origine de la parole que l'état de nos recherches ne nous a pas permis de découvrir, nous nous proposons d'interroger le discours

---

<sup>234</sup> S'il fallait tenter un rapprochement, *Radioscopie* est aussi le nom d'une émission culturelle créée par le journaliste français Jacques Chancel le 5 octobre 1968 et diffusée sur France Inter tous les jours en semaine de 17 heures à 18 heures jusqu'en 1982. Puis à nouveau à partir de 1988. L'émission consistait en des entretiens avec des invités de renommée. La plupart des personnalités de l'époque y participèrent.

<sup>235</sup> Par parole radiophonique, nous entendons tout acte verbal énoncé, transmis et reçu par le moyen technologique qu'est la radio.



quotidien afin de cerner la nature de la parole chez les Bwa. Dans sa thèse de doctorat dirigée par Geneviève Calame-Griaule Cyriaque Pa'aanuu Dembélé prévient :

(Pour les Bwa), la parole paraît indissociable de celui qui la produit. C'est ce que révèlent les désignations de la parole qui font intervenir les différentes parties du corps d'un être vivant tels la bouche, la langue, la salive, l'intestin, ou encore la voix<sup>236</sup>.

C'est pourquoi, à travers quelques expressions courantes de la langue, Cyriaque Pa'aanuu Dembélé met une corrélation entre parole et organes humains. Nous le suivons dans sa démonstration tout en complétant et en actualisant ses illustrations.

### 2.1.1. La bouche, moyen de transport de la parole

La bouche se dit *nyūbwó* (pl. *nyūbwe*). Ce terme désigne aussi la parole. Ainsi, quand un homme se refuse à mêler sa parole à un débat, il déclare :

*Un nyubwó bèè de buu-u*  
//ma/ bouche/ ne pas/ être mise/ cela +dans//  
« Ma bouche ne sera pas mêlée à cela ».

Pour conseiller à un interlocuteur de faire preuve de retenue de la parole, on dira :

*Fĩ o nyubwó nã*  
// Retiens/ta/bouche/ à//  
« Retiens ta bouche ».

De l'individu qui a l'habitude de dire de mauvaises paroles, on dira :

*Lo nyubwó cã 'oo*  
//sa/ bouche/ est accrochée/ mauvaise//  
« Sa bouche est mal fixée ».

---

<sup>236</sup> DEMBELE, Paanuu Cyriaque, 1981 : 58.

De cela, découle un proverbe attribué à la mère-poule :

*‘Òo lo mi cé mi fín-nyũu na ma yi*

//Poule/ dit/ elle+futur/son/œuf/ bouche+de/à/

*a mi bè cé mi zõ- nyũu na yi*

/et/elle/ ne pas/ répondre/ son/petit/bouche+de/ à+fut./pouvoir//

La poule dit qu'elle peut garantir la bouche de son œuf, mais qu'elle ne peut pas garantir la bouche de son petit.

En d'autres termes, maman-poule se porte garante de l'authenticité des dires de l'œuf, mais s'avoue incapable de défendre les paroles sorties de la bouche du poussin. La parole constitue un trait de caractère de l'autonomie de l'individu qui se dévoile à travers elle. Ainsi, les Bwa disent :

*Á nĩu nyu-wura we bèri aà*

//sont/ personne/ bouche/ paroles+ de/ (habit.)/ découvrir/ toi à//

Ce sont les paroles (sortant) de la bouche d'une personne qui le mettent à découvert.

### 2.1.2. La langue, organe de la parole

La langue comme organe du corps humain se dit : *dèrèmi* (pl. *dèrèma*). L'association de la langue et de la parole permet de distinguer des types d'individus.

Ainsi, il existe l'individu « à-deux-langues » :

*dèrèma be-nyũu-so*

// langues / chose / deux / propriétaire+de//

L'expression désigne une personne qui n'a pas une seule parole. Elle dit une chose et son contraire. Le propos dénonce l'incohérence, le double langage ou encore le mensonge calculé.

D'un individu qui profère des paroles méchantes et fielleuses, l'on dira :

*lo dèrèmi hè*

//sa/ langue / est amère//

De celui qui excelle dans l'art de dire des paroles mielleuses, on affirme :

*lo dèrèmi sî*

// sa / langue / est douce//

Les deux formules montrent à quel point la parole véhicule le bon comme le mauvais. Cécile Leguy, en partant des proverbes, a longuement démontré cette ambivalence dans un article de *Langage et société* (2000)<sup>237</sup>. Chez les Bwa, la parole ne correspond pas seulement à un simple bruit émis par les organes vocaux, mais aussi et surtout à une manifestation significative de quelque partie profonde de notre être. Pour des êtres normaux, la parole est toujours motivée. Par contre, ceux qui ont perdu la raison parlent au hasard, prononcent des paroles sans cohérence, sans queue ni tête.

La langue, organe de la parole, doit être maniée avec art. Mal maîtrisée, elle peut être nuisible, d'où cette attention particulière qu'apporte l'éducation traditionnelle du « bien parler » en société. Mais au-delà de cette étiquette du verbe, nous saisissons le mythe même de la parole dans société bo. La parole est dangereuse, elle doit être habilement utilisée selon des rites et des procédures comme nous le verrons plus loin. Il ne faut jamais oublier : la parole est un outil, elle est acte, elle est puissance. Beaucoup de remontrances faites à l'enfant au sujet de son « bavardage », l'usage incontrôlé de la langue devant les aînés ou en public, débutent par la formule consacrée :

*Fî o dèrèmi na*

//attrape/ ta/ langue/ avec//

Attrape ta langue.

D'autres expressions encore (formule ou idiome) soulignent bien que la langue est comme un organe véhiculant la parole. Celle-ci n'est pas

---

<sup>237</sup> LEGUY, Cecile, 2000, « Bouche délicieuse et bouche déchirée : Proverbe et polémique chez les Bwa du Mali », *Langage et Société*, n° 92, juin, p.45-70.

seulement un moyen permettant des communications plus ou moins fines, des mouvements, des sentiments et des idées. La langue est le « support essentiel de la culture »<sup>238</sup>. Elle est le pont vivant entre un individu et les structures sociales. D'une façon imagée, on pourrait dire que la langue constitue à la fois « la source et le musée de la culture ». Elle fonde une civilisation. On comprend alors les défenseurs des langues dont les locuteurs sont minoritaires. Car, estiment-ils, tuer la langue, c'est du même coup assassiner une culture traditionnelle. Se détacher provisoirement ou définitivement de la langue, c'est perdre le contact avec la société traditionnelle elle-même. On notera que dans les sociétés à culture orale, c'est avant tout la langue qui maintient le flambeau de la civilisation traditionnelle et l'esprit des structures traditionnelles.

### 2.1.3. La salive, lubrifiant de la parole.

La salive ( *hicannu* ) est considérée aussi comme un substitut de sa parole. Parlant d'un mauvais sujet de conversation, on dira :

*Û bèè ya 'u hicannu lo waa*

//je/ ne pas/ gaspiller/ ma salive/ lui/ sur//

Je ne gaspillerai pas ma salive sur lui.

L'abondance de la salive signifie la multiplicité (plusieurs) de la parole comme le souligne l'expression suivante. La salive permet d'émettre la parole. Elle offre à la parole la possibilité de prospérer.

*Hicannu yi bè vo, dèmuàn bè ve*

// salive/ si/ ne pas/ être finie / paroles/ ne pas / finir//

Si la salive n'est pas finie (dans la bouche), les paroles ne finiront pas.

Par la salive, on prend ou on ne prend pas langue. Elle est signe d'engagement. Donner sa salive, c'est engager sa vie. Ainsi lors de l'initiation, comme le souligne Joseph Tanden Diarra, le jeune homme « doit jurer de ne rien dévoiler des secrets des masques »<sup>239</sup>. Il doit « ancrer son serment dans

---

<sup>238</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 : 53.

<sup>239</sup> DIARRA, Joseph Tanden, 1993 :51.

la terre »<sup>240</sup> en inhumant symboliquement « sa vie » avec celle de ses camarades « sous la forme de salive, d'urine et de morve trois substances liquides qui représentent trois aspects de la vie humaine parmi lesquels réside la parole. En fait, selon les Bwa, la salive joue un rôle très important dans la fabrication de la parole. Sans la salive – qui est de l'eau – pas de parole. La salive est le support de la vibration sonore de la parole. Sans salive, le son et les mots ne peuvent résonner et être correctement compris.

## 2.2. La parole et ses symbolismes

Dans le chapitre précédent, nous faisions allusion au symbolisme de la parole. Celle-ci a des fonctions sociologiques et même physiologiques précises. Elle a une manière particulière d'exprimer la réalité sociale. Elle n'est pas un simple discours. Lorsque nous rassemblons les divers proverbes et expressions se rapportant aux parties du corps par exemple, nous obtenons une « définition symbolique » de ce dernier dans le système traditionnel. Chaque élément du corps devient un concept symbolique appartenant à un système plus général, dont le corps lui-même n'est que la représentation abrégée, le modèle initial, la formule simplifiée.

### 2.2.1. La parole, c'est ce qui vient du ventre

Les intestins, dont le contenant est le ventre, sont désignés par le terme *sabio* (sing. *sabiru*). Le même mot est utilisé pour indiquer les tripes mais aussi le ventre (*sĩā*, pl. *síle*). Le couple intestins-parole évoque l'inconnu comme dans ce proverbe qui dit :

*Húrō –sĩā bèè wee pí zāmāa –yire*

// Varan/ intestin+de/ ne pas/ (habit.) faire sortir/ foule/ œil+dans/

Les tripes du varan ne se nettoient pas en présence d'une foule.

Autrement dit, toutes les paroles ne sont pas bonnes à être débattues en public<sup>241</sup>. En langue française, ne prévient-on pas : « Toutes les vérités ne

---

<sup>240</sup> *Idem*

<sup>241</sup> Les intestins du varan sont réputés contenir des choses sales.

sont pas bonnes à dire » ? Les intestins, images de la parole, évoquent aussi l'intimité. Ainsi, parlant de lui-même, un locuteur fera remarquer :

*Nè un wuro un yi-be a han o*  
 //donne-moi/ parler/ mon/ ventre+dans/ donner/ toi//  
 Laisse-moi te dire (les paroles que) j'ai dans le ventre.

Ce qui se traduirait par laisse-moi te faire une confidence, te confier un secret. Associer parole et intestins comme ces actes langagiers viennent de le montrer donnent un aspect intime à l'acte de parler, de s'exprimer. La parole ne sort pas seulement de la bouche, elle vient d'un peu plus loin : des tripes.

### 2.2.2. La parole est constituée comme le corps humain

La tête, siège de la pensée, symbolise aussi la prééminence, l'autorité, le chef, l'intelligence. Les yeux sont le symbole de l'envie, de la méchanceté. On dit de l'homme méchant qu'il a les yeux rouges ( *yi-mwuā-so*). La bouche est associée à la parole mais aussi à la nourriture. L'alimentation se traduit par fournitures-de-la-bouche (*nyĩn-dió*). La barbe apparaît comme un symbole secondaire et dépendant comme le souligne ce proverbe :

*Ni'arani yi wuro a lo wuro i'i'iri*  
 //Vieux/ si/ parlé/ que/ il/ parle/ en cercles//  
 Le vieux doit parler par circonlocution

L'adage sous-entend que l'homme adulte, censé porter de la barbe contrairement à l'enfant, doit parler avec retenue et par allusion. Une des meilleures manières pour ce faire est l'emploi des proverbes qui sont des paroles par « allusion »<sup>242</sup>, des « paroles circulaires » comme la barbe autour de la bouche. Le cœur évoque la volonté, le courage, l'énergie. Le ventre comme nous le soulignons plus haut, évoque les sentiments profonds, les

---

<sup>242</sup> DIARRA Pierre et Cécile LEGUY, 2004 : 22.

Dans *Paroles Imagées*, les auteurs écrivent : « Parler par allusion, image, proverbe, invite tour à tour chacun des interlocuteurs à entrer dans un monde d'interrogations. Dès que nous parlons et écoutons, que nous échangeons des paroles, nous sommes introduits dans le registre de la pensée »

inclinations, les instincts obscurs ou généreux. Celui en qui on a confiance a le « ventre ouvert » :

*Lo yi hè na*

//Son/ ventre/ (est) ouvert//

Le pied est le support de l'être, chemin du destin. De quelqu'un qui arrive opportunément ou qui a de la chance, les Bwa disent :

*Lo zio sin*

//Son/ pied/ (est) bon//

Il vient à point nommé (au bon moment).

A ce symbolisme des parties du corps, il faut ajouter les oppositions droite-gauche. A la « gauche », sont souvent associés des concepts négatifs comme le mal, l'impur ou le mauvais; tandis que pour la droite, on verra des valeurs positives comme le bien, le bon ou le beau. La relation de la parole au corps humain ou à celui d'un être vivant lui donne le profil d'un être vivant. Il s'agit ici d'un transfert anthropomorphique. Illustrons cela par trois procédés verbaux.

La parole a une tête et une queue comme l'atteste le proverbe :

*Be zunu tii mana a mu nyuu in*

//chose/queue+de/ même si ne pas/ exister/ et cela/ tête/ exister//

Même si une chose n'a pas de queue, qu'elle ait (du moins) une tête.

On veut dire par-là que, même si une parole n'a pas de signification, qu'elle soit (du moins) d'un profit. La queue de la parole, n'est autre chose que ce que le sillage qu'elle laisse derrière elle. C'est ce par quoi on peut la tenir, le bout par lequel on remonte jusqu'au reste, notamment à la tête. Autrement dit, la queue est le but, la visée. Une parole peut être gratuite en apparence, mais elle conserve une signification sur un autre plan.

La parole a également un derrière. Celui-ci est souvent assimilé à la queue, au train-arrière et même aux reins. En *bomu*, le même terme : *hiá* (pl.

*hè-nì*) désigne toutes ces parties du corps. Dans le proverbe qui suit, on pourrait mieux comprendre l'image de la queue de la parole :

*Ni'arani yí ha sabe, a lo cè li hia.*

//personne/âgée/si/a coupé/mensonge/que/lui/ attacher/son/derrière //

Si le vieillard a dit un mensonge, qu'il en attrape bien les reins (du mensonge).

Le vieillard est un homme de parole. Il sait que la parole, une fois émise, est difficile à contrôler surtout lorsqu'elle contient des défaillances. Pour tenir donc sa réputation d'homme de parole juste, vraie, le vieillard ne doit ménager aucun effort afin de tenir pour vrai ce qu'il a dit. Il se rappellera qu'à la lutte, c'est par les reins qu'on vient plus facilement à bout de son adversaire.

La parole a un anus (en terme poli et non vulgaire, on parle de « derrière »). Comme on ne l'a pas devant soi sous les yeux, il est un champ inconnu, un domaine à explorer, à jauger surtout lorsqu'il s'agit de la livrer à un « ignorant ». Cette sentence à valeur pédagogique le montre bien :

*O yi wuro bee han bure*

//toi/si+intent./ parler / chose/ donner/ non initié/toi/(habit.)//

*a o wé bwè'è mu fin'an.*

/que / toi/ en train /entrouvrir/ cela/ derrière //

Si tu racontes une chose à un non initié, fais (en sorte) que tu en ouvres son derrière.

Que retenir de ces trois illustrations ? Le premier et le deuxième proverbe rappellent que lors des séances de lutte qui suivent les disputes, on tient par les deux bras la taille du champion dont on défend la cause afin de lui apporter son soutien. Ainsi, un vieillard se tiendra ferme sur une proposition qu'il a avancée, la soutiendra par ses arguments afin d'éviter la honte de se faire traiter de menteur. Dans le troisième proverbe, l'anus qu'on entrouvre (jeu favori des polissons) est une invitation à regarder et à examiner de près toute initiative en direction d'un terrain méconnu. Le non initié est celui qui ne sait pas encore. Son maître ne saurait par quel bout



prendre la parole. D'où la recommandation de cette précaution de la répétition, de l'insistance, de la pédagogie finalement.

### 2.2.3. *La parole comme langage articulé*

Le langage articulé rend compréhensible la parole. Pour Claude Hagège, « il (le langage) la situe, lui donne une colonne vertébrale »<sup>243</sup>. Il est un moyen de transport de la parole. Autrement dit, l'outil dont les différents membres d'une société donnée se sert pour remplir certaines fonctions sociales précises (les salutations) et pour conserver ce qui fait cette société. Par ce biais des rapports de la langue, de la culture et de l'histoire, nous débouchons sur un des problèmes redoutables de l'anthropologie des sociétés sans écriture. Pour illustrer l'importance du langage articulé, Claude Hagège donne le cas des Egyptiens de l'époque antique. S'ils avaient émigré de leur pays, « ils n'auraient certainement pas pu emporter avec eux les Pyramides et autres réussites éclatantes de leur civilisation »<sup>244</sup>. Dans le mince bagage que chaque fuyard adulte aurait pu emporter, il y aurait eu au moins cet autre élément que fut la langue. Aussi – tout au moins chaque fois que deux fuyards se seraient trouvés ensemble au cours des premières années de leur évasion, il leur serait revenu les tons, les allusions ou encore la mémoire des situations. Une parole peut passer d'une langue à une autre mais pour que le message qu'elle contient soit transmis, il faut nous dit Claude Hagège, « que les langues aient de sérieuses homologues pour que les messages qu'elles permettent de produire puissent ainsi voyager. La parole est donc une réalité en amont des moyens que nous nous donnons pour la transporter »<sup>245</sup>. Le linguiste Ferdinand Saussure distinguait clairement entre l'étude de la langue, à laquelle il s'est consacré, et l'étude de la parole qui recouvrait pour lui le domaine de l'usage de la langue. Chez les Bwa, un même mot désigne la parole, la langue et la voix. La voix qui se dit *tannu* est

---

<sup>243</sup> HAGEGE, Claude, 1985 :64.

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> *Ibidem.*

le substitut le plus fréquent de la parole lorsque l'on se réfère à l'abondance des énoncés qui la font intervenir.

La voix est indissociable de l'organe du langage articulé qu'est la bouche.

*A 'ue nyubwo tannu lo mu*

//est/ toi/ bouche/ voix+de/dire/ cela.

C'est la voix (sortie de) ta bouche qui l'a dit.

Autrement dit : c'est ta propre déclaration. La voix désigne la « proposition » émise, c'est-à-dire la parole qu'un locuteur énonce :

*De tannu o bwe*

// jette/voix/ et/ viens//

Fais sortir un son de voix et expose (ta parole).

Les deux propositions indiquent que la voix associée à la parole fait force de proposition. On peut relever encore avec l'anthropologue Kawada Junzo que, dans son étude comparative entre le langage tambouriné des Mossi du Burkina et le système traditionnel japonais de notation verbale idiomatique des instruments de musique, l'émission de la voix est liée à « l'interpellation ». Cette « action s'adresse aussi bien à une divinité, à un roi, à un assujetti, à l'aimé(e), à un nouveau-né ou à un défunt »<sup>246</sup>. Ainsi, certaines expressions résument ou évoquent des situations qui sont rattrapées par le fait présent. Pour faire allusion à un conte animalier, on dira par exemple :

*A lo Sanhwi tannu te : lo be-dā léro a hío*

//est/la/ Hyène/ voix+de/ dire/choses/ vieilles/ rappeler/ agent/être/criminel//

(Ceci) est la remarque de Hyène : celui qui rappelle les choses passées est un criminel.

La parole adjointe à la voix exprime également une certaine volonté. Celle-ci paraît parfois mystérieuse comme si elle échappait à l'émission et au

---

<sup>246</sup> JUNZO, Kawada, 1998 : 11.

contrôle humain. Dans une situation d'impuissance face à un événement imprévu, l'on dira :

*Bu bè wo Sali-Debwenu tannu le ?*

//cela/ne pas/ avoir fait/ sali-Debwenu/ voix+de/est-ce que+insist.//

Cela n'a-t-il pas été la volonté de Sali-Debwenu = Dieu<sup>247</sup> ?

En nous appuyant sur l'analyse de ces quelques exemples, la parole désigne la réalité humaine telle qu'elle se fait jour dans l'expression. Le langage et la langue constituent des conditions de possibilité de la parole qui les incarne en les assumant pour les faire passer à l'acte. Pour ce faire, un certain nombre de dispositions anatomiques sont mises à contribution. Elles sont certes dispersées à travers l'organisme mais se trouvent « liées ensemble pour le seul exercice d'une activité qui se superpose à elles sans les confondre ». Nous parlons avec nos cordes vocales, mais aussi grâce à certaines structures cérébrales, grâce au concours des poumons, de la langue, de la bouche tout entière et même de l'appareil auditif – car le sourd de naissance est nécessairement muet. Or, toutes les composantes de la parole existent chez le singe supérieur, mais, s'il lui arrive d'émettre des sons, il est pourtant incapable de langage, cette caractéristique, entre toutes les espèces animales, de la seule espèce humaine.

Aussi, il peut être significatif d'établir un parallèle avec les pratiques en radio. Les formules d'ouverture, de ponctuation ou de fermeture de l'antenne radiophonique se ressemblent : « Ici Paris, la Voix de la France » ou encore « Ici Bamako, la voix du Mali ». Radio Parana, dont nous détaillerons

---

<sup>247</sup> *Sali*, est un des nombreux noms divins. On dit *Sali-Debwenu* comme dans le cas d'une parole d'origine mystérieuse. Mais aussi *Sali-benu* ou encore *Sali-Dofini*. Le premier mot est employé surtout dans les chants de deuil où Dieu est considéré comme le maître de la mort qui récompense et punit. Quant au deuxième terme, il évoque Dieu Tout Puissant ; c'est à celui-ci qu'on s'adresse dans les chants de fêtes pour le Puits Sacré (*Bui-pianu*) ou pour le début de l'hivernage et la fin des récoltes (*Siri'uèrè*)

plus loin la présentation, utilise la même formule. Quelques jingles<sup>248</sup> permettent d'illustrer la parole radiophonique :

Jingle 1 :

« Radio Parana,

*C'est la voix du paysan au champ, du pêcheur au bord du Bani*

*Radio Parana*

C'est la chaîne de l'information, de la culture et de la détente

Radio Parana,

Pour vos envois, une seule adresse : boîte postale 48, à San »<sup>249</sup>.

Ainsi, le slogan accompagné d'une des chansons de Salif Keita<sup>250</sup> intitulé *Nous Pas Bouger* (version originale, 1989), constitue un identifiant de la station. Les paroles (en français) reflètent le contenu des programmes, à savoir « l'information, la culture, la détente ». Le public-cible, lui aussi, est identifié. Il est constitué prioritairement du monde rural, des pêcheurs et des petits artisans. Enfin, les coordonnées de la station de radio sont énoncées en vue d'accueillir d'éventuelles propositions ou pour toutes demandes de prestations de service. Nous avons affaire ici à une parole radiophonique que les auditeurs doivent décoder.

Jingle 2 :

*Radio Parana*

//Radio/ Parana//

*Nyi mu cirí*

//Entends/ le – la/ fixement

*To mu a zozo*

//Alors/ le – la/ être/ clair – clair//

Radio Parana, l'écouter, c'est tout bien comprendre.

---

<sup>248</sup> Le jingle est une courte phrase musicale associée à un slogan publicitaire

<sup>249</sup> ANNEXES, *Jingles*, A.p95.

<sup>250</sup> Salif Keita est un artiste malien mondialement connu. Dans *Nou pas bouger*, il dénonce la brutalité policière et les arbitraires dont sont victimes des catégories d'étrangers dans certains pays notamment en France. Il revendique surtout le droit d'être traité humainement et équitablement dans un monde où on a tant besoin les uns des autres.

Ce bref propos est donné sur le ton du *base dinu* (nom/excités). Il s'agit d'un langage verbal qui consiste à évoquer le nom clanique en lui y attribuant des vertus, des hauts faits, des potentialités. Le jingle laisse comprendre que la réception de la radio est confortable ; les contenus sont sans ambiguïtés.

Le deuxième slogan, lui, est accompagné au début, sur le fond et à la fin, d'une musique traditionnelle appelée *dan-lenu* (pl. *dan-lele*). Typiquement bo, celle-ci évoque le retour des chasseurs (particulièrement de fauves). Elle suggère l'admiration, la bravoure, le courage. Les paroles, en *bomu* et en *bamana* – les deux langues vernaculaires utilisées à la station, invitent l'auditeur à écouter, à entendre, à comprendre ce qui est dit à la radio.

La parole, sous la forme de jingle à la radio, indique une couleur, un lieu, un public, un message même. Elle fait langage. Un langage articulé parce que situé et nommé. La parole radiophonique permet ainsi de lire des symboles et d'être pour les récepteurs un point de repère. Le cas de Radio Sido<sup>251</sup> implantée dans la ville de Ségou depuis 1996 et étudié par Vincent Bourquin (1997) paraît encore plus frappant. Tous les jours, les émissions sont scandées par cet hymne qui définit ce que veut être cette radio :

Sido la radio des sans-voix, Radio la voix sans maître. Kayira est ton nom...

Tu es le fleuve Djoliba dans lequel les hommes, les femmes et les enfants se trempent pour être immunisés contre les sortilèges des démagogues sorciers.

Tu es l'instrument d'information, de formation, de sensibilisation et d'éducation des masses pour que vive dans le bonheur éternel le peuple.

Tu es le rempart contre l'acculturation.

Sido, tu critiqueras les dirigeants, les responsables de l'administration, les élus et quiconque assume une charge publique du haut en bas de l'échelle.

Tu combattras les élus malfaisants et les personnages de quelque bord qu'ils soient<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> Cette station est aussi dénommée Kayira III super Sido FM. Elle appartient au réseau Kayira et émet sur 104.3 MHZ.

<sup>252</sup> Cf. ANNEXES, *Jingles*, A.p95.

Il faut dire que les positions politiques de la station sont proches de l'opposition. Dans les années 1996, au moment de sa création, elle nourrissait des liens avec CNID (Comité national d'initiative démocratique), un des principaux partis d'opposition du moment. Sans doute, aujourd'hui, l'idylle a vécu. Cependant, les flèches en direction de la mauvaise gouvernance continuent de siffler. La parole radiophonique poursuit donc son cours. D'autres modes de l'emploi de la parole viennent nous rappeler que la société se construit ou se détruit par les relations verbales. La parole est sociale.

### 2.3. Les paroles sociales

Comme nous l'avons déjà signalé en décrivant la « civilisation du village », dans la société d'oralité, l'individu se définit surtout par rapport au groupe social au sein duquel il vit. De ce fait, toutes ses actions semblent recouvrir un caractère social. La parole, à laquelle il s'identifie, exprime les relations que cet individu entretient avec le groupe social. C'est pourquoi on doit parler de « paroles sociales » quand on évoque le nom, les salutations et les bénédictions ou encore l'injure.

#### 2.3.1. Lorsque la radio locale s'inspire des paroles sociales

Chez les Bwa, très généralement, salutations et bénédictions vont de pair. Ce sont des paroles sociales. Rythmant la vie ordinaire ou extraordinaire, elles sont devenues un phénomène radiophonique au Mali. En effet, selon nos enquêtes, presque toutes les stations locales ont dans leur grille de programmes un temps d'antenne à cet effet. A San où fonctionnent quatre stations locales de radios<sup>253</sup>, la dénomination de certaines émissions sont significatives : *Le disque de l'auditeur* pour Radio Parana, *Muso ka kin nè* pour Radio Bètafo<sup>254</sup>, *Sumu* pour Radio Santoro<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Il s'agit de Radio Parana, Radio Santoro, Radio Bètafo et Radio Djiguiya.

<sup>254</sup> Radio associative, Bètafo qui signifie « tout peut dire (ici sous-entendu) émet sur 91.00 MHZ. Son émission *Mūsow ka kènè* ? (femmes, est-ce que ça va ?) qui a lieu en direct de 8 h à 10 h, est faite de salutations et de dédicaces aux femmes au foyer. On sait que pendant cette tranche horaire, la plupart d'entre elles sont occupées aux tâches ménagères, à la

Elles partent du même principe : celui de la valorisation du nom de tel ou tel auditeur. On comprend alors l'importance de ces paroles sociales. Les auditeurs attachent une attention particulière aux messages qu'elles véhiculent et transmettent. Rappelons à cet effet, la popularité des émissions comme *Réveil Matin* animée pendant une quinzaine d'année par le journaliste Papa Oumar Diop<sup>256</sup> sur l'ORTM (Office de radio télévision du Mali) ou encore de *Djamo Djamo* (invitation et encouragement au travail) sur la chaîne publique Radio Côte-d'Ivoire. Toutes deux poursuivaient la même vocation : saluer et bénir dès l'entame de la journée. Mais comment au fait, que signifie saluer et bénir ? Pourquoi saluer et bénir ? Quand faut-il le faire ?

L'on pourrait dire que les « émissions de salutations » sont en fait des salutations médiatisées dans le sens décrit par Erving Goffman lorsqu'il affirme :

Les participants entretiennent déjà un certain type de relations sociales, et s'attendent à garder entre eux à l'avenir des rapports déterminés. C'est là une des façons dont les contacts sociaux s'engrènent sur la société qui les entoure. La chaleur des salutations compense le relâchement des rapports dû à l'absence antérieure, de même que la chaleur des adieux rachète le tort que va causer la séparation à venir. On peut donc considérer une relation sociale comme étant une

---

préparation du repas, aux soins des enfants, etc. Toutes les activités dont parlent abondamment les animateurs à l'antenne.

<sup>255</sup> Radio commerciale, Santoro (le Tamarinier, symbole de la ville de San), émet sur la fréquence de 96.00 MHZ. *Sumu* veut dire causerie en langue *bamana*. Sous la forme de dédicace, l'animateur à l'antenne, adopte la démarche du griot ou de l'obligé qui le matin se fait le devoir de saluer de maison en maison ses bienfaiteurs du village. Sont concernés pêle-mêle, les responsables politiques, administratifs, religieux, agents de la santé, représentants de commerce, mécaniciens, etc. tout ce qui contribue à l'harmonie et au bien-être de la cité. Comme pour dire que comme acteurs et auditeurs, ils sont amis de la station où l'on profite de saluer pour dire bonjour à tous les auditeurs et particulièrement les fidèles de la radio.

<sup>256</sup> *Bamako Hebdo*, hebdomadaire, du 15 déc. 2007.

situation où une personne est particulièrement forcée de compter sur le tact et la probité d'autrui pour sauver la face et l'image qu'elle donne d'elle-même<sup>257</sup>.

Les salutations échangées selon le temps qu'il fait dans la journée (matin, midi, après-midi, nuit) sont au nombre de quatre :

. *ma hĩbió*

//toi-plus/ matin// (bonjour)

. *ma wõsonu*

// toi-plus/ soleil/

. *ma dõmè*

//toi-plus / soir// (bonsoir)

. *ma tĩnà*

// toi-plus/ nuit// (bonne nuit)

Qu'elles soient proférées le matin, à midi, le soir et la nuit ou à l'occasion de circonstances joyeuses (imposition de nom et mariage), douloureuses (deuil et funérailles), les salutations reproduisent de nombreuses formes de paroles sociales. Elles sont codées et ne peuvent sous-entendre des interdits. Elles doivent donc être utilisées à bon escient. Les salutations sont l'occasion pour deux personnes de s'informer réciproquement et en détail sur la famille, le village, les proches. Elles s'accompagnent et se terminent souvent par des bénédictions. Le soir par exemple, lorsque deux personnes se séparent pour aller se coucher, elles se saluent de la manière suivante :

*Wa dā hēra*

//vous / dormir / en paix//

Bonne nuit (ou encore bonsoir)

*A wa sĩ ma wa yirè*

// Que /nous/ réveillés/ avec/notre/ pareil //

Que nous nous réveillons en paix

*A li tun sĩ we ba hānā tun*

// Que / la // terre ou nuit/ réveillé/ être / les/ femmes /nuit ou terre//

Que la nuit se déroule selon la volonté des femmes.

---

<sup>257</sup> GOFFMAN, Erwing, 1974 : 38-39.



Ce dernier souhait, selon certains de nos informateurs, signifie une nuit calme, sans l'alerte d'une mort subite, d'une attaque nocturne de fauves ou de l'agression d'un village ennemi. La mention de la femme signifie la douceur, le calme, la sérénité. On peut le dire, dans les sociétés d'oralité, comme chez les Bwa, les salutations révèlent une organisation et une réglementation de la parole. On ne parle pas pour parler. Parler c'est agir. La parole fait action. D'où ces bénédictions contenues dans les salutations. C'est dire que la parole doit être rare si elle ne veut pas témoigner du vide de la pensée en croyant témoigner de son abondance. Elle doit être en rapport avec les circonstances et les événements. Elle manque son objet si elle manque d'opportunité. La parole ne peut être un milieu neutre. Elle apparaît comme un système très ordonné de modèles qu'il faut manipuler avec art et précaution. On peut déplorer aujourd'hui cette coupure qui s'installe de plus en plus dans les sociétés modernes entre celui qui parle et celui qui écoute ; cette distance s'accompagne encore dangereusement d'une profanation générale de la parole dans les sociétés modernes. Comme nous le verrons plus loin, c'est l'un des reproches qu'on fait à un « média de parole » comme la radio. En définitive, la manière d'utiliser la parole par une société ou par un individu révèle un certain état de son âme quand ce ne sont pas des attitudes et des habitudes sociales d'un groupe. Si une réforme de la parole était à faire, c'est par une réforme sociale qu'il faudrait commencer. Nous trouvons là une étroite et évidente relation entre la manière d'utiliser la parole par une société et l'état actuel des structures de cette société.

Nous le disions tantôt, les salutations et les bénédictions, se sont invitées dans les grilles de programmes des radios. Ce n'est pas anodin ni dénué de sens. Dans ces émissions, à 70% musicales, l'animateur ou l'animatrice, se fait le voisin des auditeurs qu'il salue en les nommant. Que de fois, au cours de nos reportages dans les villages, n'avons-nous pas entendu ces mots d'émerveillement : « Merci pour le salut de l'autre semaine ». Ou encore, cet étonnement d'un habitant de Touba teinté d'ironie : « Vous saluez même les gens de Soutè ? ». Décodage : Touba se considère comme un gros village ; tandis que Soutè, un voisin immédiat, est

tout petit. Nous avons relevé l'importance du nom, quel qu'il soit. Pour les auditeurs, entendre son nom à la radio au cours des émissions consacrées aux salutations et aux dédicaces « fait gagner » de l'importance à l'échelle de la zone couverte par le rayon de diffusion. C'est le chemin d'accès à tel ou tel village dont les habitants en écoutant se voient honorés. Les salutations et les bénédictions radiophoniques élargissent le voisinage, rend la considération possible pour les inconnus.

### 2.3.2. *Injurier, c'est parler*

Le terme injure se dit : *tawa* (sing.), *tuowá* (pl.) La gesticulation constitue une première forme d'injure à laquelle les gens ont fréquemment recours. Par exemple, la main droite ouverte disposée verticalement devant le front signifie la disproportion de la tête de la personne à laquelle l'on veut dire une injure. On a le plus souvent recours à des formules consacrées, en relation avec la personne humaine. Elles révèlent la structure de la parole injurieuse. Celle-ci se présente sous des formes diverses. C'est le cas lorsque l'on compare la nuque à une hache, la tête à un canari, les yeux aux noix de karité, etc.

*Ba'oro bwábwe*

//ta/ nuque/descrip. forme//

Ta nuque en forme (description) de hache.

Une comparaison entre le corps humain et celui d'un animal : par exemple, mettre en parallèle le corps d'un homme avec celui du lion pour marquer sa vigueur ou illustrer l'allure svelte de la fille par celle de la gazelle. Une évocation dépréciative du caractère :

*Lo tere bè se*

//son/ caractère/ ne pas/ être bien//

Il a mauvais caractère !

Comme l'a démontré Evelyne Largueche, l'injure constitue une atteinte à l'intégralité de la personnalité de l'interlocuteur<sup>258</sup>. Elle est même « à fleur

---

258 LARGUECHE, Evelyne, 1987 : 133-146.

de peau » (1983). Lorsque l'on identifie un individu à une partie dévalorisée de son corps, on procède par la même occasion à une « diminution » de la personne, même dans le cas où l'identification se présente sous la forme d'une évocation caricaturale. L'injure est même tenue pour une négation de la personne. Toutes ces expressions que nous venons d'évoquer veulent signifier le type de rapports entretenus par les membres d'une même communauté. C'est pourquoi leur profération s'entoure d'un grand nombre d'interdits. Abordant la médisance, l'acte de parler de quelqu'un dans son dos, Evelyne Larguèche (2006) souligne qu'elle n'est pas signe de courage et relève de la mauvaise éducation. Les mêmes précautions sont attendues entre deux individus qui ne sont pas du même âge ou encore pour des alliés à mariage ou encore entre deux amoureux ou futurs époux. Relevons encore cette dernière subtilité dans la pragmatique langagière chez les Bwa : l'injure que des alliés à plaisanterie se renvoient assume une fonction cathartique telle que nous l'avons notée plus haut ; elle réactualise les rapports d'entente qui ont toujours été ceux de deux clans.

L'injure constitue donc chez les Bwa une façon de parler. Toutefois, à moins qu'il s'agisse de la forme de plaisanterie, les émissions de radio s'appliquent à ne pas en faire usage de manière spécifique. Les conséquences publiques et médiatiques seraient désastreuses et incompréhensibles auprès des auditeurs. Une telle « pudeur » laisse penser que la parole se construit, se traduit, se pratique avec art. Ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes comme nous proposons de le voir à présent.

### 3. QUESTIONS DE PRAGMATIQUE DU DISCOURS ORAL

La parole a un statut dans la tradition orale en Afrique. Celui-ci pourrait être qualifié de pragmatique dans la mesure où il permet « de répondre à des questions »<sup>259</sup> pratiques comme que faisons-nous lorsque nous parlons ? Que disons-nous exactement quand nous parlons ? Qui parle et à qui ? Qui parle avec qui ? Toutes ces interrogations sollicitent des réponses à exprimer dans la réalité humaine et sociale. Chez les Bwa, nous l'avons même soumise à une radioscopie afin de mieux comprendre ses ressorts, ses formes et ses énergies communicatives. Selon Alain Ricard, il subsiste cependant « une équation longtemps rabâchée : Afrique égale tradition orale, Europe égale modernité égale écriture »<sup>260</sup>. Ne serait-il pas possible d'induire ici une vision nuancée des rapports entre cultures aux moyens d'expression différentes ? Sans nous leurrer, ces clichés dualistes ont une grande force. Ils s'imposent d'eux-mêmes comme une forme incontournable de bon sens, qui est malheureusement aussi une grande source d'erreurs. L'on pourrait se demander si l'équation tantôt évoquée, qui court dans la production littéraire notamment, est pertinente. Ne relève-t-elle pas d'une algèbre plutôt simpliste même si largement acceptée ? Après avoir montré que la littérature orale n'est pas ce à quoi elle est trop souvent réduite, nous tenterons de relever ses spécificités.

#### 3.1. Marqueurs d'écriture et d'oralité

##### 3.1.1. Existe-t-il une hiérarchie du discours ?

Pourquoi nous intéresser à la question orale ? Il nous semble que la littérature orale constitue le lieu et le support des représentations sociales et culturelles d'une société. En ce sens, elle éclaire des pratiques que linguistes, anthropologues et autres sociologues ne cessent de disséquer, de comparer ou encore de mesurer. Il ne s'agit pas pour nous ici de dire qui du discours littéraire et de l'écriture littéraire, est premier même. Et ce, malgré l'observation de Amadou Hampâté Ba qui affirme : « L'écriture, c'est la parole

---

<sup>259</sup> ARMENGAUD, Françoise, 1985 : 3.

<sup>260</sup> RICARD, Alain, 1999 : 69.

couchée sur du papier ». Ce que nous proposons consiste à pointer certains dans deux modes différents de conservation et d'usage de la parole. Le discours oral comporte des traits prosodiques. Ses délimitations sous les formes de contes, de chants, d'épopées ou de proverbes apparaissent clairement lorsqu'il s'agit de les énoncer. La parole s'y inscrit dans un cadre social et linguistique. Toute la tâche du chercheur sera précisément d'en montrer la logique, d'en révéler l'organisation interne et externe. Ce qui est dit de l'oralité pourrait s'entendre aussi de l'écriture. Cependant, comme le dit fort bien Abiola Irele (1989), ce n'est pas la rationalité en tant que telle qui distingue cette dernière, mais bien la logique de la rationalité. Une telle préoccupation demeure au cœur de la réflexion de l'anthropologue Jack Goody avec son ouvrage intitulé *La raison graphique* (1979). Pour lui, l'écriture ne consiste pas seulement à un enregistrement de la parole. Ecrire c'est aussi organiser, raisonner, domestiquer. Distante de la parole, l'écriture dans l'entendement de Jack Goody est ce lieu d'où peut être appréciée les règles du bien-parler (grammaire), du bien-penser (logique), des modèles du beau discours (rhétorique). Elle favorise une vraie classification scientifique<sup>261</sup> en s'intéressant aux mots, en dressant des listes<sup>262</sup>. Nous apprécions toutes ces propriétés commodes pour faire œuvre scientifique. Cependant, lorsqu'elles sont brandies pour nier ou déprécier les caractéristiques des productions orales, nous interrogeons. En effet, Jack Goody affirme :

On ne saurait s'attendre à ce qu'un tel intérêt (il s'agit de l'intérêt pour les mots) s'épanouisse dans des sociétés qui ne connaissent pas l'écriture : il est clair en effet qu'il lui faut pour vraiment s'épanouir non seulement l'écriture mais aussi l'alphabet. Et d'autre part les mots peuvent beaucoup plus aisément apparaître comme séparés des choses quand, grâce à l'écriture, ils acquièrent et une existence apparemment autonome<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> GOODY, Jack, 1979 : 108-139.

<sup>262</sup> GOODY, Jack, 1979, 140-196.

<sup>263</sup> GOODY, Jack, 1979, 183

Dans le débat, convoquons l'argumentaire de Christiane Seydou dans son article « Raison poétique contre raison graphique ». En considérant l'oralité et en se référant aux genres poétiques en usage chez les Peuls, elle y relève aussi une utilisation fréquente de la classification, des catalogues et même de lexiques bilingues (arabe-peul). Ce travail relève d'une activité langagière « imposée par une réalité dont la parole ne fait que reproduire la succession dans sa continuité propre »<sup>264</sup>. Toutefois, il s'agit bien d'organisation. C'est pourquoi, selon Christiane Seydou, on ne peut arguer de la rareté « liste dans le discours oral (...) et au contraire, de sa fréquence dans le domaine écrit »<sup>265</sup> pour denier au premier la capacité à organiser la production du savoir. En effet, l'oralité a toute sa place. Elle dispose d'autres artifices qui « relèvent de la nature sonore, de la substance acoustique de l'énoncé verbal et de l'inscription dans celui-ci dans le flux temporel »<sup>266</sup>. Privilégier le discours oral ou le discours écrit pour mettre en valeur la parole? L'équation pour nous ne se pose pas. Ce qui importe, c'est le terrain d'application et ses moyens d'expression de cette parole. L'écriture et l'oralité privilégié chacune les techniques de traitement du langage et les systèmes de classement et d'ordonnance. Banalité anthropologique, certes, mais elle mérite d'être ici souligner parce que significative.

### 3.1.2. Produire dans sa langue : problème ou solution ?

Un certain nombre de chercheurs et d'écrivains africains ont réfléchi sur leur propre langue, au moment même où ils élaboraient une œuvre dans une autre langue comme le français ou l'anglais. Les réflexions sur les formes littéraires orales de leur langue ont souvent nourri leur création. Les romanciers africains comme Thomas Mofolo (1981)<sup>267</sup>, Seydou Badian

---

<sup>264</sup> SEYDOU, Christiane, 1989 : 59.

<sup>265</sup> *Idem*

<sup>266</sup> SEYDOU, Christiane, 1989 : 60

<sup>267</sup> Cet écrivain bantou publia trois romans dans sa langue maternelle, le sesotho. On le considère généralement comme le premier romancier africain du XX<sup>e</sup> siècle. Le plus connu de ses œuvres est *Chaka, une épopée bantoue* (1981).

(1960)<sup>268</sup>, Camara Laye<sup>269</sup> et bien d'autres constituent des exemples essentiels dans toute discussion de la pratique littéraire en Afrique. Leur cas a été peu étudié, du fait des dichotomies simplistes opposant l'oral à l'écrit ci-dessus mentionnées. Ajoutons que ces chercheurs étaient en situation de produire une nouvelle littérature en Afrique et ils ont mis en chantier cette nouvelle entreprise.

Le problème de l'art oral est, dans le cadre de ce travail, inséparable de celui du discours tenu sur l'oralité. Il est vrai que certains domaines tel que conte, le proverbe ou la devinette ont attiré la curiosité et la perspicacité des chercheurs pour la plupart non africains. Rares pourtant sont ceux qui ont confronté la pratique et l'usage de ces genres oraux à un média de masse tel que la radio ou l'Internet. Il nous appartient de démonter les articulations de ce discours et de comprendre comment il se construit à partir des performances et des textes autant que comment il en vient à se donner pour une représentation de l'art oral. A nous de trouver les règles du jeu, les clés de traduction, la logique des genres.

Ces réflexions théoriques sur l'art oral intéressent le sujet qui nous préoccupe. Car, il nous semble que les chants et les contes recueillis doivent être transcrits et traduits en d'autres langues africaines ou européennes si on veut les mettre à disposition d'autres personnes venant d'autres cultures.

### 3.1.3. *Déformations ou création ?*

La littérature orale serait-elle victime d'une vision ethnologique qui accorde visiblement trop d'importance aux fonctions sociales des textes ? A cette question, Alain Ricard répond par l'affirmative et précise « du moins

---

<sup>268</sup> Après ses études à l'université de Montpellier (France), ce médecin se met au service de son pays, le Mali, dans les premières années de l'indépendance. Il allie politique et production littéraire. Il publie en 1957 *Sous l'orage* et en 2007 *La Saison des pièges*.

<sup>269</sup> Guinéen d'origine, il a dû fuir la dictature du président Sekou Touré (1958-1984), dont la virulence contre les intellectuels fut légendaire. Son roman *L'Enfant noir* (1958) est un classique de la littérature africaine.

dans le domaine francophone »<sup>270</sup>. En effet, des travaux aussi éminents que ceux de Geneviève Calame-Griaule, Jean Derive, Anne-Marie Dauphin, Paulette Roulon ou Christiane Seydou mettent l'accent sur la place de la parole dans la société mais semblent parfois diluer l'art oral dans la parole sociale. Observons toutefois que Christiane Seydou et Jean Derive s'intéressent davantage aux aspects littéraires de la parole. Notre point de vue en la matière va dans le sens des chercheurs de terrain qui, patiemment et avec détermination ont su « arracher » aux sociétés africaines un discours cohérent en tenant surtout compte du point de vue des ethnies enquêtées. En revanche, nous ne saurions cautionner certains « raccourcis » au motif qu'il faut simplifier, mettre en plan, structurer. A cet égard, les méthodes du structuralisme, nous semble-t-il, ont parfois tiré des cordes qu'il n'était pas nécessaire de tirer. Ainsi, est-il convenable d'analyser avec les mêmes instruments les contes de Charles Perrault qui sont écrits et les contes Peuls recueillis par Christiane Seydou ? Analysés par le structuralisme, certains contes africains paraissent survaloriser par la mécanique sémantique aux dépens des procédés de l'expression orale. Il importe de tenir compte des multiples facettes et sonorités des langues dans lesquelles ces textes oraux sont énoncés. Alain Ricard, prenant exemple chez les Yoruba, un groupe vivant majoritairement au Nigeria soutient qu'« il est évident que l'étude des formes de l'art oral (chez les Yoruba) éveille chez tous les intellectuels et les artistes issus de ce groupe ethnique, et notamment chez les écrivains, une sensibilité particulière pour les questions linguistiques qui ne peut que contribuer à enrichir leur écriture »<sup>271</sup>. Ainsi Wole Soyinka, écrivain mais aussi théoricien de la littérature et du théâtre, peut s'appuyer sur presque un siècle d'analyses linguistiques et littéraires de l'art verbal, oral et écrit, yoruba. Rien d'équivalent n'existe en Afrique francophone, hormis les travaux sur les Mongo<sup>272</sup> de G. Hulstaert (1900-1990) qui ne semblent pas

---

<sup>270</sup> RICARD, Alain, 1995 : 34.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> Les Mongo habitent le nord de la République Démocratique du Congo dans la forêt équatoriale.



avoir eu des retombées dans la littérature contemporaine. Selon Alain Richard, le faible nombre de travaux sur la poétique en Afrique francophone – à l'exception notable de Madagascar – « est sans doute en partie responsable de l'essoufflement de la poésie francophone d'Afrique »<sup>273</sup>. Nous pouvons observer en tous les cas que la poésie en elle-même (écrite ou oral) livre les mêmes vibrations et les mêmes sensations pour ses énonciateurs et ses récepteurs. Que trouverions-nous de particulier dans le conte traditionnel qui retient ici notre attention?

### 3.2. Comme un retour au conte traditionnel

Sous la forme du conte, l'oralité devient un produit textuel qui se transmet et se diffuse. Les énonciateurs ne peuvent faire l'économie de procédés poétiques comme l'on peut le constater chez un certain nombre de « rapporteurs de contes » dans l'histoire de la littérature orale. Prenons l'exemple des *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop. Il constitue un exemple de « retour au conte traditionnel »<sup>274</sup> selon l'expression de Mohamadou Kane. L'écrivain qu'est Birago Diop nous dit avoir recueilli les contes de la bouche de son griot Amadou Koumba, à qui il prend soin d'adresser un hommage ému. Tout cela est fort bien, mais comme le rappelle une fois de plus Mohamadou Kane, critique avisé : « Birago Diop use d'une langue étrangère qui a son génie propre... (Il est) loin de se borner à son rôle de traducteur ou de transcripteur et, (manifeste) partout le souci de donner une fidèle illustration de la spécificité de l'âme africaine () »<sup>275</sup>. Plus loin, le critique ajoute encore : « Birago Diop se trouve ramené à la situation du conteur traditionnel (parce que) son matériau lui est fourni : il peut puiser à pleines mains dans le patrimoine culturel ? »<sup>276</sup> ?

Toutefois, nous devons relever dans la transformation opérée par les « rapporteurs de contes », un art du verbe et un sens de la formule. En la

---

<sup>273</sup> RICARD, Alain, 1995 : 34.

<sup>274</sup> KANE, Mohamadou, 1981 : 93.

<sup>275</sup> *Idem.*

<sup>276</sup> *Ibidem.*

matière, les méthodes utilisées par certains pionniers méritent attention. C'est le cas de Jean-Emile Mbot<sup>277</sup>, qui, s'inspirant des méthodes de l'exégèse biblique, « montre bien que le texte oral, dont la version écrite sera mise à la disposition du public résulte d'une chaîne d'interventions multiples »<sup>278</sup>. Ces arbitrages mettent en relation des informateurs (poètes ou conteurs) et transcripteurs, des transcripteurs et des traducteurs, des traducteurs et des éditeurs au point où « chacun des rôles peut être tenu par des personnes différentes et/ou une seule et même personne »<sup>279</sup>. Il faut souligner que chaque étape proposée tient sa logique propre : la façon d'écrire les mots, la traduction du mot à mot, le rendu fidèle ou l'esprit du texte, les références à la culture. Le style oral prendra en compte « les interventions du public, les hésitations, voire les erreurs du conteur ou du poète »<sup>280</sup>. C'est pour cela que la version écrite du texte « devient le résultat de toute une série de transactions »<sup>281</sup>.

Ces dernières se situent pour chacune d'elles, dans des champs scientifiques et sociaux. Traduire un conte ou tout autre œuvre verbale, c'est insérer son texte dans une tradition littéraire qui, en français, se définit par rapport à Perrault. Editer un texte oral en version écrite ou audiovisuelle, c'est préciser les circonstances exactes de la représentation : où était-ce raconté ? Comment le conteur ou le poète faisait-il des gestes ? Qui et comment était son public ? En un mot, il s'agit des conditions d'énonciation<sup>282</sup>. C'est dire que le texte oral porte des traces de toutes ces didascalies dont le choix résulte lui aussi d'une série de transactions entre

---

<sup>277</sup> MBOT, J.-E., 1975 : 20-22.

<sup>278</sup> RICARD, Alain, 1995 : 43.

<sup>279</sup> *Idem*.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> SEYDOU, Christiane, in BAUMGARDT et DERIVE, 2006 :151-173. Les conditions d'énonciation identifiées par l'auteure sont relatives au temps (par exemple conter le jour ou la nuit) et au lieu (l'espace public ou privé), aux circonstances (activités professionnelles ; circonstances spécifiques).

les exigences souvent contradictoires de la lisibilité écrite et de la fidélité aux multiples dimensions de la représentation. L'essentiel demeure cependant la place des marques du style oral et la place des formes stylistiques dans la transcription originale. Elle est le vrai lieu du travail littéraire, le passage obligé auquel le texte doit se soumettre. Jean Derive l'appelle la « fonction esthétique »<sup>283</sup>. Elle s'exprime par des formes reconnaissables, répétables, classifiables qui sont autant de procédés de cette rhétorique de la parole qui fonde la littérature orale.

### 3.3. Les spécificités du style oral

Nous identifions trois spécificités sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre suivant. Il s'agit du rythme et du geste, de la voix et enfin de la musique. Une relecture des travaux de Marcel Jousse (1974) fait découvrir un important renouveau théorique sur le style oral. Pour lui, le rythme a une importance essentielle dans le processus de mémorisation, d'où sa place dans les littératures orales car il aide à la mémorisation des énoncés. Jousse indique aussi que le style oral recourt à toutes sortes de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire qui lui assurent une étonnante efficacité mnémotechnique : refrains, syllabes de déclenchement, mots d'appel, noms agrafes, expressions inductrices, profusion de quasi synonymes, assonances, rimes, allitérations et autres échos phoniques et sémantiques, parallélismes lexicaux et grammaticaux, couples de sens, de rythmes par le geste et par les mouvements de la bouche. Coiffant ces manifestations, le procédé général est la répétition.

A ces deux spécificités que sont le geste et l'articulation, ajoutons la « matérialité phonique »<sup>284</sup>. Elle se décline sous formes de respirations, d'halètements, de cris et même de modulation de la voix qui devient incantation, imploration, invocation, profération. A chacune de ces formes correspond un rythme, une intonation particulière, reconnue dans chaque

---

<sup>283</sup> DERIVE, Jean, 2001 :13-22.

<sup>284</sup> RICARD, Alain., 1995 : 44.

langue et dans chaque culture. Selon Alain Ricard, « la matérialité phonique est mise en forme autour du concept central de rythme, que nous retrouvons dans la prosodie, mais aussi de celui de répétition applicable aux domaines du vocabulaire et de la syntaxe avec notamment l'usage de formules »<sup>285</sup>. Pour illustrer, Gordon Innes, souligne à propos de sa traduction de *Soundiata* : « Dans le mode parlé le griot nous raconte l'histoire avec ses propres mots. Le matériau de sa récitation consiste en formules et en expressions en formes de formules qui ressemblent au matériau épique serbo-croate discuté par Lord »<sup>286</sup>. Le texte est donc tissé de « groupes de mots employés régulièrement pour faire revenir les mêmes idées »<sup>287</sup>.

Dans le cas d'un texte oral comme *Munûti* (La Révolte des Bwa), lorsqu'il est raconté, récité, chanté, déclamé par un griot, il est essentiel de comprendre que les traits internes de répétitions prosodiques, lexicales, sémantiques, sont insérés dans une forme plus vaste qui donne au récit son unité. Le récit se déploie en utilisant trois modes de vocalisations dont chacun porte une caractéristique formelle. Il y a d'abord le mode de la « parole excitante » qui, le plus souvent recourt aux formules ; il se distingue de la parole normale par un placement de la voix légèrement plus élevé que dans la conversation. Ensuite, nous avons la « parole narrative » qui place la voix encore plus haut. Il nominalise par les panégyriques, la récitation des généalogies des bienfaiteurs du griot ou des héros dont celui-ci raconte les hauts faits. Ce mode, parfois appelé élogieux (*praise proverb*), est comme le mode précédent constitué par la combinaison d'une forme phonique et d'un contenu sémantique particulier. Enfin, nous trouvons le mode chanté accompagné du balafon et du groupe vocal. Les chants sont brefs et généralement fixés. Ils rappellent les événements extraordinaires dans la vie du héros.

---

<sup>285</sup> *Idem.*

<sup>286</sup> GORDON, I., : 1975 :5.

<sup>287</sup> *Idem.*

En définitive, faire le portrait de la parole c'est tenir compte des procédés de sa production, de son énonciation. Le style oral a des formes qui lui sont propres. Il s'agit ici de bien cerner le problème de la nature du style oral dont sont tributaires les textes oraux que nous nous proposons d'étudier. Discours artistiques certes, ils sont voués à la transcription, à la médiatisation, à la numérisation. La conscience des problèmes scientifiques qu'ils posent augmente les précautions à prendre pour les aborder.

## CONCLUSION DU CHAPITRE DEUXIEME

Si parler est le propre de l'homme, dresser un portrait de la parole dans le contexte et la culture des Bwa revient à constater du vivant, du physique. Il s'agit également de décoder les non-dits, de lire les symbolismes dont sont chargés les actes de langage. Comme dans l'ensemble des sociétés sahéliennes, stratifiées, le statut de la parole est fonction du statut de celui qui l'énonce.

La radioscopie de la parole voulait décortiquer un certain nombre de procédés en usage dans les sociétés d'oralité comme chez les Bwa. En discutant de quelques problèmes à ce stade de notre travail, nous retiendrons deux lacunes. D'abord celle de reconnaître que la littérature orale africaine souffre de sa marginalisation face au succès des adaptations. Ensuite, il subsiste une méconnaissance des procédés stylistiques propres à l'oralité africaine, pire qui n'entretient pas le même rapport avec les formes prosodiques et métriques fixes qu'une culture écrite.

L'on est alors conduit à se poser cette question : la faute incomberait-elle à une attention trop excessive à des formes à contenu apparemment simple comme le conte ou le proverbe ? Peut-être que l'observation sociologique de pratiquants d'oralité et de communication nous conduira à prendre davantage au sérieux les défis à venir et à nous approprier les leviers d'une oralité en usage dans le média radio aujourd'hui en Afrique.

## CHAPITRE TROISIEME

### PRATIQUANTS D'ORALITE ET DE COMMUNICATION

1. *Tout le monde pratique l'oralité, mais...*
2. *Conteurs-conteurs en pays bo*
3. *Le style oral : définitions, conditions, enjeux*

Qu'on me comprenne bien. Sous toutes les latitudes de la terre et à toutes les époques, la pratique du langage *oral* est une activité communément partagée. Ceux ou celles que nous désignons par les termes de « pratiquants d'oralité et de communication » sont considérés dans la société *bo* comme « des spécialistes et des experts » de la parole. Dans le chapitre précédent, nous avons examiné les contours de cette parole afin d'en découvrir quelques ressorts pour aborder une pragmatique du conte. Ainsi, quelle que soit sa forme, une parole tient sa puissance d'une signification, d'un émetteur et d'un récepteur. Ces éléments que nous nommons principes de base de toute communication peuvent-ils être à présent examinés, surtout lorsque nous cherchons à poser les fondements théoriques de notre recherche sur l'oralité et les mass-médias ? Pour répondre à cette interrogation, nous proposons dans ce chapitre d'observer le style oral à travers quelques pratiquants d'oralité comme le maître-conteur (*cèbwè*) et le griot (maître-récitant). Bien que notre préoccupation dans la description soit le milieu *bo*, elle s'élargira parfois à d'autres horizons africains pour relever dès que possible tant des différences que des similitudes.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur une notion devenue essentielle dans l'étude de l'oralité : le style et la performance. Ces dernières décennies, de nombreuses études tentent d'examiner leur rôle en particulier dans la production du conte en particulier. De manière générale,

les textes oraux – en l'occurrence les contes – sont concernés par la question de la performance. Nous retiendrons trois éléments qui pourraient la caractériser : le geste, la voix, la musique. Deux raisons principales militent en faveur de ce choix. D'abord, nous considérons que le geste, la voix et la musique marquent l'originalité du texte oral et la particularité de l'énonciateur, de l'interprète. Ensuite, il nous semble que la voix tout comme la musique contiennent une charge communicative dont la radio a besoin pour « exister ».

Le second mouvement préconisé dans ce chapitre va en direction de l'énonciateur, du producteur ou du *performer*. Nous utiliserons ici l'un ou l'autre de ces trois termes pour désigner le pratiquant d'oralité, c'est-à-dire un homme ou une femme qui, par le geste, la parole ou avec un instrument de musique, procède à l'interprétation d'un texte oral. En nous appuyant sur des enquêtes ethnographiques chez les Bwa, nous nous proposons de comprendre le cas du *cèbwè* ou maître-conteur et celui du griot comme narrateur. Quelle est leur formation ? Quels rôles et fonctions jouent-ils dans les sociétés d'oralité ? Quelles techniques utilisent-ils ? Il s'agit de nous ancrer davantage dans les situations d'oralité qui aideront à aborder une pragmatique du conte.

Nous terminerons enfin en identifiant ce qui, à nos yeux, fait la particularité et l'enjeu du style oral : la performance. Considérés traditionnellement comme les maîtres de la parole, le conteur et le griot plus que d'autres, manient avec art la mise en scène. Par les mots, par le geste, par le chant, par l'accompagnement musical, ils donnent des repères pour lire et comprendre une histoire. La connaissance du public par l'énonciateur permet à celui-ci de délivrer un message dosé et adapté. Cela exige des postures propres, en quelque sorte un style, une attitude. Nous illustrerons ces connivences par l'étude de quelques textes oraux.

Aborder la pratique de la parole en Afrique nous conduit à visiter d'autres régions que le Sahel afin d'y trouver des traits caractéristiques. Au



centre du continent<sup>288</sup>, dans les pays de forêt et d'humidité, il semble que tout le monde peut raconter un conte au cours d'une soirée, certains critères précis selon l'âge, le sexe et le statut social donnent plus de chance auprès du public. Le statut d'énonciateur comme professionnel ou non est révélateur du fonctionnement de la littérature orale. Abordant les traits sociaux de la littérature orale, Crispin Maalu-Bungi<sup>289</sup> distingue trois sortes de pratiquants d'oralité en Afrique : les amateurs ou producteurs occasionnels, les professionnels, les spécialistes ou experts.

---

<sup>288</sup> L'Afrique centrale couvre la République démocratique du Congo, le Congo, le Gabon, le Cameroun, la République centrafricaine.

<sup>289</sup> MAALU-BUNGI, Crépin, 2006 : 63.

## 1. TOUT LE MONDE PEUT CONTER MAIS...

## 1.1. Producteurs en amateurs

La première catégorie proposée par Crépin Maalu-Bungi comprend tous ceux qui, dans une communauté donnée, sont capables de produire toutes sortes de textes (contes, devinettes, proverbes, chants, etc.) sans qu'on leur reconnaisse un talent particulier en dehors de l'aptitude qu'ils ont de transmettre, avec plus ou moins de bonheur, le patrimoine légué par les ancêtres. De manière le statut d'amateur peut être conféré à n'importe quel membre de la communauté – homme, femme, jeune et vieux – comme à une catégorie sociale déterminée. A ce sujet, rappelons ici le mot de Ruth Finnegan qui, parlant de la poésie de louange et des chants, note ceci :

*In Southern Africa, all Sotho boys had to become proficient in the composition and performance of praise poetry as part of their initiation, and had to declaim their on praise composition in public when they emerged from their exclusion as initiates [...]. Similarly among some Zambian peoples a Young man had to sing a song of his own composition at his marriage, while each woman must have her own personal repertoire of impango songs to sing publicly as solos*<sup>290</sup>.

Chez les Lubà et Luluwà en République Démocratique du Congo, la poésie d'exaltation dite *mên* 'à *bukolè* ou *makimbù* n'est l'apanage de personne. Les vieux, les jeunes, les hommes ou les femmes, chacun peut pratiquer la poésie, le chant ou encore le conte. Mais, précise encore Crispin Maalu-Bungi, ce sont surtout les adultes et les femmes particulièrement qui en sont les meilleures productrices :

Autrefois, chaque femme était censée connaître les devises de son clan et celles du clan de son mari pour pouvoir, le moment venu, en faire usage pour l'éloge de ses

---

<sup>290</sup> FINNEGAN, Ruth, 1977 :199.

« En Afrique méridionale, tous les garçons de Sotho ont eu à faire de la composition et la performance de poésie d'éloge comme élément de leur parcours initiatique, ils ont dû déclamer leur composition en public quand ils sont sortis de leur retraite d'initiés [...]. De même parmi quelques peuples de Zambie, un jeune homme doit chanter une chanson de sa propre composition à son mariage, alors que chaque femme doit avoir son propre répertoire personnel de impango chansons à chanter publiquement en solo » (notre traduction).

enfants. Les mères qui n'en étaient pas capables – elles étaient alors bien rares – ou qui, par timidité, donnaient l'impression de l'être, étaient la risée des autres<sup>291</sup>.

Le conte chez les Bwa est du même ressort : une pratique ouverte à tout le monde. Cependant, il existe des conteurs talentueux, plus reconnus que d'autres. Les femmes y sont rares. Nous reviendrons plus loin sur cette particularité des diseurs de conte.

### 1.2. Producteurs de père en fils

Dans la deuxième catégorie de pratiquants d'oralité, nous distinguons les professionnels héréditaires comme c'est le cas des griots et les professionnels par vocation (rêve, inspiration, don particulier) ou par apprentissage auprès d'un maître. On les appelle les « hommes de parole », les artisans »<sup>292</sup>. La qualité quasi exceptionnelle de leur art et le rôle qu'ils jouent dans la société leur confèrent un statut particulier. Dans les sociétés à pouvoir centralisé, ils appartiennent à des castes et ont une influence certaine dans les relations sociales. Les griots du pays Mande, tel que le montrent les études fort abouties de Sory Camara (1992) ou encore de Johnson (2004)<sup>293</sup>, illustrent bien cette force de production de l'oralité. Leurs correspondants sud-africains seraient les *imbongi*, les messagers xhosas. Les griots sont souvent attachés aux familles régnantes. La plupart d'entre eux vivent de leur art dont la pratique est souvent le fruit d'une longue formation. Il s'agit d'une profession séculaire et reconnue par les observateurs étrangers comme atteste le témoignage d'Ibn Battuta, daté du XIV<sup>e</sup> siècle et rapporté par Djibril Tamsir Niane :

Un personnage très important était le griot ; Ibn Battuta nous fournit des renseignements sur ses fonctions à la cour de Mansa Sulayman. Nous savons que la fonction était héréditaire, le griot du mansa était toujours choisi dans le clan kuyate, issu de Bala Faseke, griot de Sunjata Kéita. Le griot était d'abord le porte-parole du mansa, car celui-ci devait parler bas ; le griot reprenait à haute voix ses paroles. Des

---

<sup>291</sup> MAALU-BUNGI, C., 2006 : 70.

<sup>292</sup> *Idem*.

<sup>293</sup> JOHNSON, William, 2004 : 13-22.

courriers à cheval partaient tous les jours de Niani ; ceux qui venaient des provinces s'adressaient au griot. Ce dernier était le précepteur ; c'est lui qui faisait office de maître des cérémonies, il dirigeait l'orchestre de la cour<sup>294</sup>.

La sociologie des griots distingue quatre catégories principales dans ce groupe : les courtisans dont la fonction est de régler les différends entre les grandes familles ; les musiciens, capables de jouer toutes sortes d'instruments de musique et qui passent pour des dépositaires et des transmetteurs des musiques traditionnelles ; les généalogistes, détenteurs de l'histoire des familles ; les bouffons, généralement sans gêne, effrontés et dévergondés incarnent une extrême liberté de parole. Aujourd'hui, nul doute que cette classification subit des changements. L'évolution des mentalités et l'ouverture à d'autres cultures y sont pour beaucoup.

### 1.3. Producteurs par expertise

S'agissant de la troisième catégorie de pratiquants, elle est formée de spécialistes ou d'experts. Ceci peut se vérifier aisément pour le conte chez les Bwa. Les vrais et bons conteurs sont en infime nombre. Chez les Bwa, les *cèbwia* (au pl.) que nous désignons ici par l'expression française « maître-conteur » font partie de ce groupe. Les *cèbwia* chantent, jouent d'un instrument et content d'où cette qualification de spécialistes ou d'experts. Ils sont considérés comme des connaisseurs particulièrement doués dans la production de tel ou tel genre oral. Leurs qualités artistiques sont reconnues par chaque membre de la société. Les bons conteurs sont des artistes qui exercent leur talent dans l'art de conter. A la différence des professionnels de la parole dont nous avons parlé plus haut, les spécialistes n'ont pas de statut officiel et ne vivent pas forcément de leur art<sup>295</sup>. On fait appel à eux quand le besoin se fait sentir, lorsque l'événement (mariage, initiation,

---

<sup>294</sup> NIANE, Djibril Tamsir, 1985 : 185.

<sup>295</sup> C'est le cas entre autres chez les Limba de Sierra Leone pour les spécialistes du chant initiatique ou funèbre ; du chanteur des lamentations dites nyatiti chez les Luo de l'Afrique de l'Est (Finnegan, 1977 :196). Il en est de même du *mubadi/mwedi wa mukàndà* – lecteur du *mukàndà/leetrè* chez les Lubà -, en République démocratique du Congo.

funérailles, etc.) l'exige. Cet art, exercé du reste occasionnellement, rapporte des dons en nature (bêtes, vêtements, mil, etc.) ou quelques billets de banque donnés en signe d'encouragement. La prestation est souvent sur commande. Nos spécialistes ne sont pas toujours assurés d'être récompensés équitablement. Certains n'hésitent d'ailleurs pas à le rappeler parfois à leurs hôtes avant de se produire comme rapporté par Crispin Maalu-Bungi dans *La littérature orale africaine* à propos d'un maître-chanteur :

Avant de lire sa leetère<sup>296</sup>

Vital doit prendre de la quinine amère<sup>297</sup>

En plus d'une bouteille de bière

Pour assouplir sa langue !

Si la bière venait à manquer

Les mains en poche je m'en irais

Vaquier à d'autres occupations !<sup>298</sup>

La qualité de spécialiste peut être reconnue aussi à des individus qui, de par leur statut social particulier (chef de clan, prêtre de culte, vieillard, maître initiateur) sont reconnus comme détenteurs de telle ou telle forme littéraire. Ainsi en est-il par exemple des textes mythiques, sacrés, initiatiques et autres dont les dépositaires se recrutent dans les catégories qui viennent d'être mentionnées. Youssouf Tata Cissé (1994) s'est penché sur le cas des musiciens chasseurs bambara dont le genre musical est connu partout en Afrique de l'Ouest et prisé de certaines stations de radios au Mali. En pays bo, cette musique pourrait correspondre à ce que l'on appelle les *dan-lele*<sup>299</sup> (feu/ chants ou « chansons du feu ») encore populaire dans les territoires situés au nord, notamment dans le *Duètun*. Leur rythme

---

<sup>296</sup> Déformation du mot français « lettre ». Dans le contexte ici, il signifie prestation poétique.

<sup>297</sup> Appellation métaphorique de l'alcool de fabrication locale « *nkinima yà bululu* ».

<sup>298</sup> MAALU-BUNGI, Crépin, 2006 : 70.

<sup>299</sup> Le terme *dan* peut être aussi une contraction de *dan-yuo* (feu/ animal) ; ce qui signifierait animal sauvage dangereux ou fauve. La chasse de ces bêtes sauvages exige des rites particuliers accompagnés de chants particuliers (à l'aller comme au retour).

majestueux et leurs accents graves expriment la dangerosité des fauves (les lions, les panthères et mêmes les hyènes) et tout le risque à les chasser.

## 2. SPECIALISTES ET EXPERTS

### 2.1. Les conteurs

Dans de nombreuses sociétés africaines, les conteurs sont considérés comme spécialistes ou experts de la parole. Qu'importe que celle-ci soit pédagogique, divertissante ou encore ludique. Lorsque nous interrogeons les pratiquants-tes du conte, ils se définissent toujours par rapport à ce que représente pour eux/elles le conte. Un de nos informateurs souligne que conter est une activité possible à tout âge. Pour lui, il existe deux sortes de contes :

Il y a les contes ordinaires et ceux dits *masara*. Certains connaissent bien conter les premiers. Mais les *masara*, ils ne les savent suffisamment. Souvent, si tu vois que quelqu'un connaît bien les contes, il est aussi capable de dire les *masara*. C'est comme une chose où il y a du très grand et aussi du tout petit. Il existe de petits proverbes mais aussi de grands. Il y a de petits contes comme également des grands. Ces contes servent à donner des conseils<sup>300</sup>.

Connaître bien les contes dans la mentalité des Bwa n'est autre qu'être spécialistes des contes. Tous les conteurs que nous avons rencontrés font mention d'un apprentissage dès le bas âge. La plupart disent tenir leur vocation d'une grande-mère conteuse, d'un oncle aimant raconter des histoires ou encore d'un voisin chez qui se rencontrent souvent les enfants du quartier. Alexandre Coulibaly, du village de Iri, 60 ans, nous a confié que, dès l'âge de huit ans, il contait avec ses camarades. Mais c'est dans les années 1968, lorsqu'il fréquentait le centre de formation agricole de Zura (commune de Tominian), que le goût de conter est devenu plus pressant. Les jeunes célibataires qui suivaient là des enseignements sur les techniques de la culture attelé, du fermage ou encore du défrichage avaient coutume de se retrouver le soir pour passer du bon temps. Un temps, généralement meublé

---

<sup>300</sup> Cf. ANNEXES, E 8, *Entretiens collectifs*, A p. 302 – A p. 318.

de rires, de blagues, de joutes oratoires et bien sûr de contes. Son tour à lui, se souvient-il, était magique. Puis de rappeler :

Lorsque je suis revenu dans mon village à la fin de la formation, j'ai redoublé d'effort. Tous les soirs, les gens viennent devant ma porte. Quelques missionnaires de passage dans notre village m'ont sollicité pour des enregistrements sur des cassettes. Ces dernières années, avec la radio, je vois que conter intéresse beaucoup de gens et moi j'aime bien les divertir par mes histoires<sup>301</sup>.

Pour sa part, Worowe Kéita relève que lorsqu'elle était toute petite, elle écoutait sa grande grand-mère conter, elle a ainsi à son tour appris à conter. Dans sa jeunesse, au cours des séances de causerie avec ses copines ou lorsque par une circonstance particulière, elle rendait visite dans un village, elle pouvait visiter avec beaucoup d'aisance le répertoire de cette grande mère.

Quand je me suis mariée, pendant plusieurs années, j'ai cessé de conter. Mais depuis un certain moment, j'ai repris. Dans mon village, beaucoup de gens ont pris l'habitude de venir le soir écouter devant ma porte les contes. Pour m'inciter à conter, souvent, les jeunes filles se pressent de m'aider pour la cuisine ou les travaux du ménage ou même de se cotiser pour m'apporter du tabac à chiquer<sup>302</sup>.



1. Worowe Kéita, conteuse  
(photos : A. Dembélé)



2. Alexandre Coulibaly, conteur  
(photo : A. Dembélé)

Chez les Bwa, un (e) conteur-teuse de talent se reconnaît à plusieurs caractéristiques. Il y a d'abord le répertoire. Ceux et celles dont les récits

<sup>301</sup> Cf. ANNEXES, E 3, *Entretien avec Alexandre Coulibaly*, A p. 281 – A p. 282.

<sup>302</sup> Cf. ANNEXES, E 8, *Entretiens collectifs*, A p. 302 – A p. 318.

sont multiples et variés figurent en bonne position. L'on dit de cet homme ou de cette femme : *lo da 'o'otin* : il/capable/ contes. Autrement dit, il connaît beaucoup de contes. Ensuite, on considère comme bon conteur l'homme ou la femme qui manie avec art la parole, excelle dans les imitations par la voix, se livre à des mimiques sonores avec dextérité et justesse. Tankian Dembélé du village de Wara nous confie lors de notre enquête qu'un de ses maîtres pour lequel il garde encore une grande admiration pouvait se lever pendant le récit et « monter sur un mortier pour imiter les grimaces d'un singe ou alors se saisir d'une longue tige de mil et exécuter quelques pas pour montrer un cheval au galop »<sup>303</sup>.

L'accompagnement du conte par le chant ou par un instrument de musique fait partie de l'appréciation de la qualité du conteur ou de la conteuse. S'agissant du chant, comme nous l'avons déjà noté dans le chapitre préliminaire, il est soit inclus dans le conte ou dans le cas du chantefable c'est l'ensemble du conte qui est chanté. En ce qui concerne la musique<sup>304</sup>, quatre sortes d'instruments peuvent accompagner les contes : la harpe-luth des *cèbwia*; le '*oro*, improprement appelé mandoline, le '*usinnu*, sorte de maracas sans manches et le sifflet<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> Cf. ANNEXES, E 8, *Entretiens collectifs*, A p. 302 – A p. 318.

<sup>304</sup> D'une manière plus large, nous signalons le travail de Hassa Florent Koné. Sa thèse intitulée *Chant de la tradition orale bo et liturgie. Etude de l'expression de la musique vocale des Bwa du Mali pour dialoguer avec le Seigneur*, explore les usages des instruments de musique suivants les circonstances, les cérémonies rituelles, les prises de parole.

<sup>305</sup> KONE, Hassa Florent, 2010 : 380.





*Photo 1 : 'Uani, Harpe-luth appartenant à Antoine Dembélé de Tèkuy (Sokoura)*



*Photo 3 : 'usinu, « maracas sans manche », appartenant à Sœur Dorothée Traoré (Mandiakuy)*



*Photo 2 : 'Oroza, une paire de harpes appartenant à Papa Baya de Tia (Sokoura)*



*Photo 4 : Hwinlo, siflet de la troupe des joueurs de cornes Sokoura*

*Les instruments de musique pouvant servir à accompagner les récits de contes  
(Photos : Hassa Florent Koné, Sokoura)*

Le 'uani se présente comme une sorte de harpe-luth. Cet instrument à corde ressemble aussi à la *kora* ou encore au *kamale n'goni*<sup>306</sup>. Plusieurs éléments composent le 'uani. D'abord, une caisse de résonance faite d'une demi-calebasse couverte de peau de chèvre, de mouton ou de vache. Ensuite, deux morceaux de bois fixés sur la caisse de résonance servent

---

<sup>306</sup> La Kora est jouée au Mali, en Guinée, au Sénégal, au Burkina Faso ou en Sierra Leone. Quant au *kamale n'goni* (harpe-luth des jeunes hommes), il est surtout utilisé au Mali dans la région du Wassoulou. Il porte six à dix cordes et s'accorde avec la voix du musicien.

d'appui aux mains du joueur. Enfin le '*uani* est porté par un long manche au bout duquel est attaché le *zâmi*, une sorte de plaque de fer avec des anneaux en fer. C'est ce manche qui supporte les sept à huit cordes correspondant aux notes de la gamme de l'instrument<sup>307</sup>. Selon un de nos informateurs<sup>308</sup>, les matériaux utilisés pour la fabrication du '*uani* ont une signification mythologique : la calebasse représente la terre ; le bois, les plantes ; le cuir, les animaux et les cordes la magie. Le '*uani* se joue assis. L'artiste place l'instrument en face de lui. Les doigts les plus utilisés pour produire les sonorités sont surtout le pouce et l'index.

Le '*oro* appelé improprement « mandoline » est une petite harpe fourchue que beaucoup de maîtres-conteurs commencent pour exercer et affermir leurs talent. Cet instrument, un pentacorde<sup>309</sup>, se compose d'un arc en bois fixé par le milieu à une calebasse hémisphérique de 10 à 15 cm de rayon servant de caisse de résonnance. Une des extrémités porte une plaque métallique bordée d'anneaux en fer appelé '*oro-zanmi*. Il sert à rythmer et à agrémenter la mélodie. Le '*oro* est utilisé dans les veillées mais aussi pour accompagner les chants solitaires, les chansons d'amour. C'est également l'instrument pour rythmer le grand chant des chasseurs : le *Dan-lenu*. Parmi les peuples environnants les Bwa, on ne trouve pratiquement pas l'équivalent de cet instrument.

---

<sup>307</sup> DE RASILLY, Bernard, 1994, *Dictionnaire Boomu-Français*, Ronéotype, art. *ho 'uani*, p. 555.

<sup>308</sup> Nous avons recueilli l'explication auprès de Alifa Koulibaly de Hanfua'ui, 74 ans, lui-même joueur de '*uani*.

<sup>309</sup> Tous les adolescents apprennent très tôt à jouer de cet instrument pour chanter les louanges de leurs amoureuses sur des airs très populaires tel que '*Anuzo*, '*Zatye*, '*Tindoro*, etc. Dans certains villages tel que Bouani (commune de Fangasso), existe un orchestre traditionnel formé uniquement de joueurs de '*oro*. En 1999, Radio Parana a produit avec ces artistes une cassette audio intitulée *Bouani Orala bwèrobe* (musique des harpes fourchues de Bouani).

Le '*usinnu* ou maracas sans manches est joué uniquement par les jeunes filles ou les femmes. Il s'en trouve qui, pour conter, s'accompagnent de cet instrument de musique. « Il est fait avec un fruit de baobab mûr ('inu biru) percé de nombreux trous pour extraire la farine tout en laissant les graines »<sup>310</sup>. Pour en jouer, il faut secouer des mains afin de marquer le rythme.

Le *hwinu* ou sifflet accompagne toujours un ou d'autres instruments dans l'exécution des contes. Il est « taillé dans du bois et percé au fer rouge »<sup>311</sup>. Parfois, il s'agit tout simplement d'une corne d'antilope, de bélier ou de bouc.

Décrire les instruments de musique pouvant accompagner le conte, c'est à notre sens entrevoir l'environnement « performanciel » du récit que le conteur livre à son public. Ceci est d'autant plus significatif que certains conteurs comme les *cèbwia* sont identifiés grâce à l'instrument dont ils s'accompagnent. Il faut en envisager les modalités ?

## 2.2. Le *cebwe*, un maître-conteur

Dans la mentalité des Bwa, l'image du maître-conteur est indissociable de l'instrument de musique avec lequel il accompagne ses récits. Dans le domaine du conte, il en existe pour deux sortes. Il s'agit du '*oro* et du '*uani*. Parmi la douzaine de conteurs et conteuses à Radio Parana, trois, tous hommes, sont des *cèbwia*. Tous affirment que leur initiation a commencé très tôt. Duba Diarra, du village de O'o (Commune de Tominian) et forgeron de son état, situe sa formation dans le cadre de la famille élargie :

Mon père qui m'a mis au monde, lui jouait de la mandoline. Mon grand-frère Basian, lui aussi a appris à jouer de la mandoline. Lui, quelque temps après avoir appris la mandoline, s'est mis à jouer du '*uanni*. Un des frères de mon père, son petit frère, lui aussi est *cèbwè*. Même maintenant, il vit et habite Erère et s'appelle Zufo. Il joue toujours du '*uani*. Le frère de ma mère, ma mère vient de Ba'uma, Sowèse Kamaté,

<sup>310</sup> BDR, *Dictionnaire Boomu-Français*, 1996, p.570, art. li '*usinnu*.

<sup>311</sup> BDR, *Dictionnaire Boomu-Français*, 1996, p.219, art. li *hwinu* + *hwile*.

son frère Vèrè lui aussi a été *cèbwè* jusqu'à des dépassements. Si je vais là-bas, je viens apprendre. Si c'est chez mon grand frère, j'apprends. C'est de cette manière que j'ai cheminé pour connaître jouer du '*uani*'<sup>312</sup>.

Comment devient-on *cèbwè* chez les Bwa ? L'apprenti conteur s'initie chez un parent ou quelque autre homme connaisseur présent dans le village. Les oncles maternels sont les maîtres privilégiés pour ces jeunes aspirants. La durée de la formation n'est pas fixée mais il est rare que le statut de maître-conteur soit atteint avant l'âge de quarante ans. Avant cette période, l'apprenant aura servi son maître de diverses manières. Il lui apporte soutien lors des représentations. Il l'accompagne dans l'exécution des contes ou des chants de danses. C'est lui le répondant, le diseur de *unh hun*<sup>313</sup>. Ceci consiste à ponctuer pratiquement chaque vers des chants de son maître de mots d'encouragement et en battant le rythme à l'aide de deux baguettes. Lorsqu'il prend de l'assurance, l'apprenti peut partir en tournée soit en accompagnant son maître, soit tout seul. Il aura ainsi l'occasion de chanter, de jouer et d'être rémunéré pour ses représentations publiques. Bien que ces tournées soient l'occasion d'accroître son répertoire avec de nouveaux textes ou des variantes régionales, il restera le plus souvent assez fidèle aux versions enseignées par son maître.

Si l'apprentissage est en général une inclination dès l'adolescence, l'aspirant s'exerce non seulement au chant, mais aussi à l'élocution, au jeu d'acteur, à la musique, à la poésie, aux contes, aux sagas traditionnelles transmises de génération en génération. Il apprend également la rhétorique, l'art de « dialoguer » avec la foule, de la faire danser. Comme on le voit, être maître-conteur consiste à manier trois modes d'expression dans le cadre d'une représentation : la narration, la chanson et l'accompagnement musical.

---

<sup>312</sup> Cf. ANNEXES E4, *Entretiens avec Douba Diarra*, A.p237-A.p238.

<sup>313</sup> Autres variantes : 1) an han ; 2) fo fira qui signifie bravo ! 3) wa daba qui veut dire nous le pouvons. En langue bamana, toutes ces variantes se traduisent par *naamu*.

En plus du talent dans la prestation, la plupart des *cèbwia* jouent un rôle social reconnu. Les rôles traditionnels dévolus au maître-conteur impliquent sa maîtrise de la parole. En tant qu'artisan de la parole, il sait aussi arbitrer les événements du passé et du présent, remplissant ainsi les fonctions d'interprète et d'analyste. Une autre mission du maître-conteur consiste en la négociation et la préservation de coutumes et de valeurs sociales. Il remplit parfois une fonction de médiateur entre ce monde et l'au-delà. Certains maîtres-conteurs s'adonnent même à la divination quand on le leur demande. Le *cèbwè*, dans la région nord du pays bo, est l'animateur principal des fêtes de mariage en particulier le mariage traditionnel. Il y récite des poèmes de louange dont certains épisodes sont tirés de récits épiques, de faits de bravoure de l'une ou l'autre famille concernée par la cérémonie.

S'il faut identifier des rôles sociaux pour le *cèbwè*, nous signalerions ceux de la médiation. Déjà dans le cas des démarches en vue du mariage, dans des villages où il n'y a ni griots ni forgerons, il peut être sollicité pour effectuer une demande en mariage ainsi que pour conclure l'alliance entre les familles du jeune homme et de la jeune fille. Par ailleurs, il arrive que les fêtes de tout genre (*siri'uèrè*, *bwui-pènu*, *tua*, etc) souvent fortement arrosées, dégénèrent en bagarres et disputes. Le *cèbwè*, dans de nombreux cas, joue alors un rôle important en tant que médiateur entre les groupes de belligérants. Sa connaissance des villages et du public lui sert pour établir une précieuse communication indirecte entre familles, entre personnes. Comment ? On notera tout spécialement que le *cèbwè* tout comme le griot ou le forgeron n'a pas le droit d'occuper un poste politique ; il a l'autorisation sociale de rendre un avis impartial sans être soupçonné de le faire dans le but lucratif. Ceci qui lui donne aussi une certaine immunité et permet qu'il ne soit jamais critiqué pour ses opinions. Une telle liberté d'agir et de penser permettra d'émettre dans ses chansons des critiques sur la bêtise humaine.

Chez les Bwa, le *cèbwè* est doublement spécialiste par sa maîtrise de la parole et par la virtuosité à jouer d'un instrument comme le '*uani* ou le '*oro*. L'art musical accompagne les récits du maître-conteur. Généralement, le *cèbwè* a un répertoire qu'il exécute lorsqu'il y est invité. L'importance du chant et de la musique dans le conte est manifeste lorsqu'il s'agit de considérer leurs prestations. Le joueur de '*uani* s'assure des services d'un accompagnateur qui le seconde en soulignant la cadence. Il se sert pour cela de deux baguettes avec lesquelles il frappe sur la caisse de résonance du '*uani*. De cette action on dit : *lo bwobwo lo* (il frappe la mesure). Ou encore *lo 'e'e lo* pour signifier la création du rythme et la détermination. Le terme *bwobwo* signifie ramener à la même taille, à la même mesure. Il évoque également la formule finale des contes : '*o'otinu nyu bwebwere'e* qui signifie « conte, coupé court ».

Spécialiste du conte, le *cèbwè* se voit attribuer également de nombreux proverbes. Il est vrai que ses prestations favorisent la description poétique de situations cocasses. Nous avons recueilli un certain nombre de ces vérités proverbiales d'un maître-conteur originaire de Hanfua'ui nommé Alifa Coulibaly, aujourd'hui disparu. Il était de toutes les fêtes de la zone et avait surtout longtemps séjourné à Bouaké en Côte-d'Ivoire. C'est là que quelques fans, nostalgiques des airs du pays d'origine, avaient pu enregistrer ses prestations au cours de fêtes de baptême ou de mariage. Alifa n'avait pas une petite idée de ses qualités d'artiste et il le fait savoir par cet adage :

*Hanfu'i Kalifa lo : Nuu mana na,*

//Hanfua'ui de / Kalifa/ dit/ personne/avec/ moi/

*an suani be-so ma mi na'ebwe*

//et je/ meilleur/ richesse-propriétaire/ avec/ ongles des pieds//

Même si je n'ai personne (pour ma protection), je vis mieux qu'un riche avec ses ongles de pieds<sup>314</sup>.

---

<sup>314</sup> DEMBELE, Augustin et Alexis, 1986, n° 186 « Un riche et ses ongles de pieds ». Par cette expression l'artiste se moque de moque de ceux qui se disent riche à cause de leurs biens matériels.

Il est vrai que, pour les Bwa, chanter, jouer d'un instrument de musique ne sont pas des activités considérées comme du travail. Encore moins comme une « occupation noble » comme cultiver la terre. C'est pourquoi, l'on pense souvent, que le *cèbwè* à l'instar du griot, vit en oisif, en profiteuse, et aux dépens de la société. Une boutade décrit la situation sous un voile de soupçon en ces termes<sup>315</sup> :

*Wara Bayo lo : o yi ma a ba lo cèbwè da bwè*

//Wara de/ Bayo/ dit/ toi/ si/ voit/ que/ on dit/ cèbwè/ capable/ taper - jouer

*Ba zu-doso tete yi mi to ba cu-vè tete mi*

//leur/ cuisinière/ bonne/ existe/ ou/ marché-aller/ bon/ existe

En d'autres termes : si le *cèbwè* est apprécié pour ses prestations, soit il a une bonne cuisinière, soit il a un « *factotum* » assidu.

Les Bwa font une distinction nette entre les fonctions sociales des *cèbwia* et celles des griots. Cependant, ces deux catégories d'artistes jouent la concurrence. Ils ne semblent pas s'apprécier toujours sur le plan de la prestation musicale. Certaines formules ponctuant les chants des uns et des autres le démontrent bien. Ainsi, les premiers, comme pour se défendre et pour mettre en garde, chantent :

*cèbwè-yamu bè a amu*

Faire le *cèbwè*, n'est pas être griot

Ce à quoi répondent les seconds :

*Yayahooo<sup>316</sup>, bè a cèbwè-yamu*

Yayahooo, ne donne pas le statut de *cèbwè*

Chez les Bwa, les griots et les maîtres-chanteurs sont tous considérés comme artistes musicaux. En revanche, les premiers sont rarement perçus comme de vrais conteurs. La raison ? Le penchant effectif ou supposé à

<sup>315</sup> Cf. ANNEXES, Adages, n° 2.

<sup>316</sup> *Yayahooo* : onomatopée modulée signifiant un encouragement ou une exhortation mais aussi un remerciement ou encore une reconnaissance. Ce cri de louange est propre aux griots.

l'exagération que décrit le « *yayahooo* ». Cependant, dans d'autres univers culturels sub-sahariens, le griot donne toute la mesure des traditions orales. Dans les communautés bambara et malinké du Mali<sup>317</sup>, les griots semblent être perçus autrement. C'est ce que nous allons explorer à présent.



1. Douba Diarra, conteur et joueur de 'uani



2. Elie Tina (g.), rythmant le joueur de 'uani Douba Diarra (dr.)



3 et 4. Prestation du maître-conteur au cours d'une veillée au centre de communication de Parana. Des hommes exécutent quelques pas de danse tandis qu'une femme, avec un

<sup>317</sup> JANSEN, Jean, 2004, « Les griots de Kéla : des paroles qu'on devrait entendre », in *Africultures* n°61, p.23-35.



*foulard, les éventa pour l'honneur et la révérence (Rencontres de Parana, juillet 2005)*  
 [photos1 ; Extraits video 2, 3 et 4 : Cécile Leguy]

### 2.3. Le griot, un maître-narrateur

Nous l'avons souligné dans le premier chapitre : dans le système social des Bwa, les griots qui forment une caste, passent comme des maîtres de la parole. Ils sont dépositaires de l'histoire des villages et des familles. Le groupe de griots de Kouansankuy, en racontant le *Múnũti*, la Révolte des Bwa en 1916, nous édifiait sur le maniement du récit. Cependant, c'est dans l'espace mandingue<sup>318</sup> que la catégorie sociale des griots connaît réellement une puissance et une présence forte. Selon l'anthropologue Sory Camara (1992) dont les études font toujours autorité sur ce sujet, les griots dans le Mandé sont les « gens de la parole ». Comment sont-ils également pratiquants d'oralité ? Tout simplement parce qu'ils maîtrisent l'art de raconter, l'art de réciter. Les griots mandings, professionnels ou pas, se répartissent en de multiples catégories. On trouve des griots dont les fonctions consistent à interpréter en public des poésies, des généalogies familiales et d'autres formes de littérature orale. Ils sont rattachés à une famille dite noble qui met un point d'honneur de subvenir à leur besoin. D'autres, en revanche, font de leurs prestations une source principale de revenus en espèces ou en nature. La majorité des griots appartiennent à cette seconde catégorie.

Comme l'indique l'étude de Jean Derive et Dumestre (1999), dans le cas précis du Mali, il y a deux types de griots : le griot politique (*jali, jeli*) et le griot des chasseurs (*dònsòn-jeli*). Ce dernier, selon nos auteurs, n'est pas obligatoirement membre d'une famille de griots. Il exerce ses talents principalement dans des confréries de chasseurs ou, pour certains d'entre eux, devant un public plus général. Les griots politiques appartenant à une caste sont socialement autorisés à interpréter en public un répertoire d'épopées et de poèmes de louanges. Ils sont la mémoire généalogique des

---

<sup>318</sup> L'espace mandingue recouvre en Afrique de l'ouest le nord de la Guinée-Conakry, l'ouest et le sud malien, le nord de la Côte-d'Ivoire, une partie du Burkina et du Sénégal.

familles importantes. Appartenir à une caste n'oblige pas ses membres à exercer la spécialité professionnelle de ladite caste. Aucune caste n'est considérée comme subalterne comme dans le cas d'une région comme l'Inde. Au Mali, cela est d'autant plus vrai que certains griots sont tenus en haute estime alors que d'autres sont considérés comme des mendiants. Bakary Soumano (1935-2003), qui présida l'Association des griots du Mali disait toujours : « On naît griot, on ne devient pas griot »<sup>319</sup>. Cette formule rappelle une autre tout aussi célèbre de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient ». Dans le cas malien, il y a à l'origine la pratique de l'art musical des griots. En effet, plusieurs sociétés du Mandé – mais aussi chez les Bwa – réservaient aux griots les fonctions de jouer des instruments de musique pour les différentes circonstances (fêtes, célébrations de rites, etc.). Avec les changements sociaux, d'autres catégories sociales comme les nobles ou les forgerons en sont venus à exercer cet art et même à en vivre. Bakary Soumano ne leur dénie point ce rôle. Il relève cependant, qu'être griot c'est tout un mode d'exister parce séculaire et conforme à la tradition.

Comme dans les régions du Mandé, les griots du Bwatun sont endogames. Ils constituent avec les forgerons une caste et se destinent essentiellement à jouer des rôles d'animation dans tout ce qui touche la vie du village : travail des champs, cérémonies diverses, funérailles, etc. Dès leur jeune âge, les enfants griots sont autorisés à assister aux représentations publiques. S'ils montrent un quelconque talent pour jouer d'un instrument ou pour chanter de la poésie, leurs familles les encouragent à développer ce potentiel. Un jeune homme peut commencer à jouer d'un instrument de musique tel le tambour d'aisselle ou bien le balafon. Lors des représentations, comme accompagnateur dans le jeu des instruments de

---

<sup>319</sup>La formule est de Bakary Soumano (*Jeune Afrique Magazine*, n°219 – Décembre 2003, p. 116), le chef des griots de Bamako. Il travailla à réhabiliter la fonction de griot qu'il préférait appeler « *djeli* ». On lui doit l'institution des visites de courtoisie de griots aux chefs d'Etat en visite dans la capitale malienne et l'inscription des griots dans le protocole de la République pour les cérémonies officielles. Il fut consultant pour l'UNESCO et participa à de nombreux travaux de niveau international ou universitaire.

musique, il accroît le répertoire avec de nouveaux textes ou des variantes régionales. Dans le Bwatun pour les prestations, les griots opèrent souvent en famille<sup>320</sup>. Ils constituent ainsi de véritables orchestres. Des orchestres qui se sont vite adaptés aux moyens modernes de diffusion comme la radio et de conservation par des cassettes audio. Nous en avons fait l'expérience avec la station de Radio Parana. Entre 1995 et 2000, elle a procédé à l'enregistrement d'une dizaine d'albums composés et exécutés par les artistes locaux dont des griots<sup>321</sup>.

Par exemple, en 1995, une des premières productions de la station de Radio Parana a été réalisée avec les griots de Kouansankuy. Fruit d'une collaboration entre les artistes et l'équipe des animateurs, la cassette originale contient 9 chansons dont 6 peuvent être citées pour le présent travail des pratiques d'oralité<sup>322</sup>. L'ensemble des thèmes invite à un changement en vue du développement appelant à des changements de comportement en vue du développement. Ainsi, on apprend que pour avoir de bonnes récoltes, il faut employer la fumure naturelle (plage 1, *Les champions*)<sup>323</sup>; que le développement passe nécessairement et inévitablement par la femme (plage 2, *Femme au développement*)<sup>324</sup>; que la radio est un moyen de formation et d'information (plage 3, *Radio Parana*)<sup>325</sup>; que l'excès

---

<sup>320</sup> Les dénominations des groupes sont assez explicites à ce sujet : *Coco-azaa*, les griots de Coco ; *Sè'è'ui-azaa*, les griots de Sè'è'ui ; *Panranni-azaa*, les griots de Panranni, etc.

<sup>321</sup> Il en existe une dizaine dont les plus connus sont :

- *Radio Parana*, septembre 1995, par les Griots de Kouansankuy
- *Chants de femmes*, septembre 1996, par les Griots de Parana
- *Scolarisons les filles*, septembre 1999, par les Griots de Sè'èkuy

Des enregistrements individuels :

- *Parana*, août 1997, par Bwo'anu Keita
- *Hanzunu*, avril 2000, par Victorien Dembéle
- *Soro wiyoo*, septembre 2001, par Assoun Diarra.

<sup>322</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p126- A.p153.

<sup>323</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p126 - A.p130.

<sup>324</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p141.

<sup>325</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p131 - A.p133.

de boisson nuit à la vie sociale (plage 4, *Prends et bois*)<sup>326</sup>. D'autres sujets font l'éloge d'un bienfaiteur (plage 5, *Zazé Norbert*)<sup>327</sup> ou rend hommage à un disparu (plage 6, *Paul Marie*).

Par la variété des thèmes abordés dans la cassette, nous pensons que les griots savent investir la « nouvelle communication ». Et cela, sans pour autant négliger leur rôle traditionnel, celui d'une maîtrise de la parole. En tant qu'artisan de la parole, le griot est aussi un arbitre du passé et du présent, remplissant les fonctions d'historien et d'interprète/analyste de l'histoire de la nation, du groupe économique, du village et/ou de la famille « hôte », en fonction de ses propres rattachements.

---

<sup>326</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p134-140.

<sup>327</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A.p 142-146.

### 3. LA PERFORMANCE COMME ENJEU DU STYLE ORAL

#### 3.1. Définition, domaines, tendances

Ursula Baumgardt a consacré une étude détaillée et fort documentée à la notion de performance en littérature orale africaine<sup>328</sup>. Se référant à la critique anglo-saxonne, elle commence par définir la performance comme : « l'ensemble des paramètres composant le procès de réalisation d'un énoncé exprimé oralement *hic et nunc* »<sup>329</sup>. Aujourd'hui, précise encore Ursula Baumgardt, c'est dans ce sens que le mot est employé dans les travaux consacrés à l'oralité.

Chez Zumthor, l'exécutant de la performance est désigné tantôt comme poète, tantôt comme interprète. Selon le médiéviste de la littérature orale, l'exécutant peut se définir comme

[un] individu dont on perçoit, à la performance, par l'ouïe et la vue, la voix et le geste : il peut être aussi compositeur de tout ou partie de ce qu'il dit ou chante. S'il ne l'est pas, on questionnera la relation qui l'attache aux compositeurs antérieurs. Il arrive que le public adopte envers l'interprète le même comportement qu'envers un auteur<sup>330</sup>.

Pour cette dernière raison, l'auteur d'*Introduction à la poésie orale*, pose la question des rôles pour une mentalité façonnée par la pratique de l'écriture où l'on joint facilement l'idée de la personne qui l'émet, l'auteur. Dans ce domaine, relève Zumthor :

L'Afrique offre autant d'exemples d'exécutants non compositeurs que l'inverse, et la composition du texte n'y va pas toujours de pair avec celle de la mélodie. Mais encore, les variantes apportées en performance à une chanson traditionnelle font-elle de l'exécutant un auteur ?<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> BAUMGARDT et DERIVE, 2006 : 49-75.

<sup>329</sup> BAUMGART et DERIVE, 2006 : 52.

<sup>330</sup> ZUMTHOR, Paul, 1983 : 213.

<sup>331</sup> ZUMTHOR, Paul, 1983 : 209.

Le *performeur* est également connu sous le nom de « dépositaire-transmetteur ». Maurice Houis le définit comme le « personnage dont la fonction sociale est de maintenir un savoir et de le transmettre en l'adaptant aux contingences du moment<sup>332</sup> ». Dans l'ordre des définitions, relevons encore que, dans l'analyse des « arts vivants », la performance<sup>333</sup>, généralement associée à l'idée de « rendement, résultat, exploit », s'utilise plutôt dans le sens de l'ancien français *parformer*, c'est-à-dire « accomplir, exécuter ». Ce terme veut rendre compte de l'interprétation, de la réalisation ou de la mise en scène, comme en témoignent les très nombreuses publications dans le domaine de la musique, de la danse, du théâtre ou de la description de rituels. Dans l'étude de la littérature orale, cette notion telle qu'elle a été définie pour décrire une situation d'énonciation précise, spatio-temporelle unique, est relativement récente. Le mot performance s'emploie explicitement dans la littérature francophone, depuis les années soixante-dix. Il est l'objet de nombreuses études depuis quelques décennies. Signalons ici quelques unes.

En 1965, Geneviève Calame-Griaule consacre la quatrième partie de son ouvrage *Ethnologie et langage* à la parole et aux moyens d'expression non verbaux, notamment l'expression plastique et musicale. En 1970, elle expose sa définition de l'approche ethnolinguistique appliquée à la littérature orale et souligne la nécessité de l'étudier dans son contexte et par rapport à sa performance. Parallèlement, dans la littérature anglophone, l'importance de la performance est clairement reconnue comme en témoigne la position de Ruth Finnegan (1970). Chez certains africanistes, divers aspects de la performance sont abordés pendant les années soixante-dix. Cependant, l'étude est loin d'être systématique. Dans cet ordre d'idée, citons le numéro

---

<sup>332</sup> HOUIS, Maurice, 1978 :17.

<sup>333</sup> Le dictionnaire *Le Robert* donne deux définitions du mot performance : 1) Résultat chiffré obtenu dans une compétition (par ex. les performances d'un champion, les performances d'un cadre) ; 2) Résultat optimal qu'une machine peut obtenir (par ex. les performances d'un ordinateur). En linguistique, la performance est la réalisation d'un acte de parole par une personne (encodage ou décodage).

spécial des *Cahiers de Littérature orale* (1982) portant sur les conteurs. Dans la bibliographie, sont mentionnées les premières études consacrées par les africanistes aux conteurs et au contage, notamment les travaux de Ruth Finnegan (1967) et Philip Noss (1970). Ursula Baumgardt (2000) et Geneviève Calame-Griaule (2002) se sont orientées plus récemment dans cette perspective des répertoires de conteurs tout en développant les éléments de la performance.

### 3.2. Conditions de la performance : le geste, la voix, la musique

#### 3.2.1. Le geste

Si la notion de performance connaît un vif intérêt en anthropologie comme en littérature, serait-ce à cause de ce qui la caractérise, c'est-à-dire sa « corporéité » ? Celle-ci peut être définie comme :

L'intervention de l'énonciateur non seulement en tant que producteur du texte, mais également en tant que personne physique qui participe de tout son corps à la réalisation de ce texte, et notamment par la voix et la gestuelle. Le degré d'implication corporelle varie d'une culture à l'autre, et à l'intérieur d'une même culture, les variations peuvent s'expliquer par les règles d'énonciation liées aux genres littéraires mais également par la personnalité de l'énonciateur, ses goûts, son tempérament<sup>334</sup>.

Le geste constitue la première condition de la corporéité. Ainsi, en partant de questions soulevées par la performance, Geneviève Calame-Griaule dans *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, s'intéresse à la gestuelle de ses interlocuteurs en ces termes :

Autre élément essentiel à la théâtralisation, l'utilisation par le narrateur des ressources de son corps. La gestuelle, inséparable des expressions du visage et des modulations de la voix, est un aspect de l'art du conte auquel les auditeurs sont particulièrement sensibles. Dans l'opinion générale, celui qui conte sans y avoir recours ferait mieux de s'abstenir<sup>335</sup>.

---

<sup>334</sup> BAUMGARDT et DERIVE, 2008 : 67.

<sup>335</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 2002 : 57.

En la matière, Marcel Jousse peut être considéré comme un précurseur dans l'étude du geste, du rythme et du style oral. Dans *L'Anthropologie du geste* (2008), il formule le postulat selon lequel « l'anthropos est un animal interactionnellement mimeur »<sup>336</sup>. Se référant au philosophe grec de l'antiquité Aristote et en le citant, Marcel Jousse écrit : « L'homme est le plus mimeur de tous les animaux et c'est par le mimisme qu'il acquiert ses connaissances »<sup>337</sup>. Selon lui, mimer serait à la base de la formation de la parole, de l'action et de la pensée dans tous les milieux et de toutes les ethnies. Le mimétisme est un jeu sans cesse renouvelé et spontané des sons, des gestes, des mouvements. Concernant la parole et le geste, Marcel Jousse a proposé les concepts de « formulisme » et de « bilatérisme ». Selon lui, la pensée et la parole de l'homme tendent à se balancer en suivant la structure bilatérale du corps : droite-gauche, haut-bas, avant-arrière. Cette dimension marque fortement le style oral. On y observe un parallélisme des formules, un parallélisme des récitatifs. Dans le procédé des récitatifs, il y a « un noyau fixe et des éléments variables »<sup>338</sup>. Une telle disposition pédagogique facilite le « portage oral »<sup>339</sup> et « l'apprenage »<sup>340</sup>. Autrement dit la récitation et la mémorisation. Pour approfondir davantage cette dernière notion, pour Marcel Jousse « la mémoire est tout l'homme et l'homme est la mémoire »<sup>341</sup>. Elle constitue un « facteur commun qui doit affecter tous les éléments traditionnels d'expression bilatérale dont l'ensemble constitue comme une vivante et

---

<sup>336</sup> JOUSSE, Marcel, 2008 : 17.

<sup>337</sup> JOUSSE, Marcel, 2008 : 55.

<sup>338</sup> CAUVIN, Jean, 1980 : 20.

<sup>339</sup> « Le portage oral est donc simplement une suite du portage global. La bouche ne fait que suivre les mécanismes du corps et des mains... On a trop oublié en pédagogie les bases corporelles-manuelles avec leur irradiation orale enchaînée automatiquement » (Jousse, 2008 : 228).

<sup>340</sup> « La mémoire apparaît alors ce qu'en a fait le « Partage cosmologique » balancé par le triple bilatéralisme humain. C'est précisément ce « Portage anthropologique » à l'intérieur de cet étrange mécanisme bilatéral, vivant et intelligent, que nous appelons le Mimisme » (Jousse, 2008 : : 228-230).

<sup>341</sup> JOUSSE, Marcel, 2008 : 234.



universelle stylistique »<sup>342</sup>. Ici, apparaît un autre facteur déterminant du geste, un facteur tout aussi important : le rythme. Il aide lui aussi un « outil mnémonique et utilitaire »<sup>343</sup>. Les descriptions de Marcel Jousse nous paraissent limpides sinon significatives dans le contexte d'une oralité moyen-orientale d'où il a tiré l'essentiel de ses observations. Ses références aux peuples bibliques sont nombreuses et indiquent toutefois qu'ailleurs comme c'est le cas en Afrique on est en droit de s'interroger sur des spécificités possibles.

De nombreux africanistes relèvent pour leur part d'autres formes. Ainsi, Jean Derive a consacré des travaux à la gestuelle des conteurs ngbaka de Centrafrique. Il y retient une dimension paralinguistique dans l'élaboration du processus de signification des contes. En considération de cette caractéristique importante, Jean Derive avance un système de traduction écrite de la performance permettant d'intégrer les mouvements tonaux et gestuels<sup>344</sup>. Pour justifier une telle démarche, il suffit de considérer que les gestes et les paroles font pertinence ensemble dans la performance africaine. Dire que le geste constitue un élément important de la performance, c'est aussi reconnaître sa pertinence pour l'expression orale. L'utilisation de la vidéo pour recueillir les contes contribue à mieux saisir le phénomène. Les images extraites de la vidéo du conte *Les Sept célibataires*, un récit de Etienne Koné<sup>345</sup>, 60 ans, du village de Onilo et collaborateur de la station de Radio pourraient apporter quelques éclairages. L'enregistrement se fait sans auditoire, dans la cour de maison familiale du conteur<sup>346</sup>. Observons et décodons quelques extraits.

---

<sup>342</sup> *Idem*.

<sup>343</sup> JOUSSE, Marcel, 2008 : 238.

<sup>344</sup> DERIVE, Jean, 1975, 62-64 ; 95-102 ; 188-241.

<sup>345</sup> Cf. ANNEXES, *Les sept célibataires* : A.p4-A.p21.

<sup>346</sup> Nous remercions Cécile Leguy de nous avoir prêté ces images pour l'illustration de cette partie consacrée à la performance. Réalisées lors des Rencontres de Parana en juillet 2005, nous avons extrait, monté puis traduit le conte *Les sept célibataires* (voir éléments en Appendices).

Dans la première série de signets photographiques que nous étudions, le conteur accompagne son récit de gestes. Tout son corps est sollicité : les expressions du visage, les mouvements des mains et des bras, etc. Ces différentes positions renforcent les affirmations, imitent les situations. Elles modulent la fréquence du récit.

*Série 1 : Etude plastique du visage et  
des membres supérieurs du corps*



*Les yeux*



*La bouche*



*Les yeux et la bouche*



*Les mains ouvertes et levées*



*Jointes en avant*



*Jointes devant et levées*

La deuxième série d'extraits qui suit correspond à des moments de la narration du conte. Par la voix ou le mouvement de ses membres supérieurs, le conteur, pour mieux se faire comprendre des destinataires, va jusqu'à imiter les bruits, les couleurs, censés peupler l'univers du conte.

*Série 2 : Etude gestuelle des mouvements  
en concordance avec un récit de conte<sup>347</sup>*



*Je m'appelle Etienne Koné...*



*Le jeune homme dit :  
bienvenue ! (v.25)*



*Il culbuta et tomba  
(v.62)*



*Des chaînes vinrent  
de là-haut (v.250a)*



*et tombèrent...  
(v.250b)*



*Toutes les filles  
(v.310)*



*Qu'il les bénit !  
(v.335)*



*Qu'ils deviennent  
des Ancêtres (v.336)*



*Conte, tête coupée !  
(v.339)*

L'oralité implique tout ce qui, chez l'énonciateur, s'adresse au destinataire : un geste muet, un regard. Comme on peut l'observer avec les extraits (photos) ci-dessus, les mouvements du corps du conteur sont

---

<sup>347</sup> Voir transcription et traduction en ANNEXES ; le v signifie le verset ; voir la numérotation des corpus oraux étudiés.

intégrés à la parole du conte et à la poétique. Une association existe-t-elle entre le geste et l'énoncé. Le mode gestuel intègre la « compétence » du conteur. Il se déploie en performance. Pour oser une comparaison, l'*actio* et la rhétorique romaines n'avaient pas d'autre objet. Cela vise à provoquer chez l'auditeur-spectateur une attente complémentaire et, durant l'action, il s'effectue un transfert progressif du désir de mieux saisir le fil du récit grâce au geste de l'exécutant. En musique, on pourrait y voir *l'off-boat* des chanteurs de jazz : des discontinuités au sein d'un équilibre, des sursauts dans l'écoulement du temps. La gestuelle manifeste le dynamisme de ce qui est dit. Elle lie la parole au regard que l'on jette. L'énonciateur dans la performance exhibe son corps. Celui-ci fait décor, scène et action à la fois pour le spectateur. Il est offert à la vue et à l'ouïe. Nous l'entendons. Nous le voyons. Nous le touchons, même virtuellement. Cette virtualité toute proche, c'est une main tendue, deux mains ouvertes, un bras levé, un doigt pointé.

On peut distinguer les gestes du visage (regard et mimique), les gestes des membres supérieurs (de la tête, du buste, des bras) ou encore les gestes du corps entier. Ensemble, tous ces gestes donnent du sens. Ils sont comme une écriture hiéroglyphique. Selon Paul Zumthor, « Le geste ne transcrit rien mais produit figurativement les messages du corps »<sup>348</sup>. La gestualité se définit ainsi comme l'énonciation en termes de distance, de tension, de modélisation plutôt que comme système de signes. Elle est moins régie par un code. Parce que explique Geneviève Calame-Griaule « les gestes ne sont ni naturels ni universels, mais au contraire liés profondément à la culture »<sup>349</sup>. C'est dire que la gestuelle « agit » de façon toujours incomplète et locale plutôt que soumise à une norme culturelle ou sociale.

Si la gestuelle occupe une place si importante dans la définition de la performance, par rapport au sujet qui est le notre – le conte à la radio – la question qui se pose est de voir comment et en le geste est « traduit » pourrait

---

<sup>348</sup> ZUMTHOR, Paul, 1983 : 196.

<sup>349</sup> CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1977b : 304.

se traduire à l'occasion du contage à la radio. Autrement dit, quelles formes d'expressions possibles le geste peut prendre afin de rendre aux éléments du récit du conte de la persuasion, de la pertinence, du mouvement ? Il semble que la voix se révèle une ses formes de présence.

### 3.2.2. *La voix*

Comme deuxième élément nécessaire condition à l'émission de contes en performance, il y a la voix. Elle intervient à des niveaux multiples. Elle ouvre des perspectives de recherches aussi diversifiées que l'esthétique, la prosodie, les effets de style ou encore la dramaturgie. Plusieurs auteurs, non nécessairement africanistes, se sont intéressés à la voix en tant que vecteur de production d'un texte oral. Citons par exemple Nicole Revel et Diana Rey-Hulman (1993), Alain Delbe (1995), Junzo Kwawada (1998) ou encore Nicole Belmont (2002). Dans les contes, la qualité esthétique de la voix, le timbre par exemple, est clairement perçue et désignée, qu'il s'agisse du chant ou de la narration. Quelqu'un peut refuser de conter parce que, juge-t-il, sa voix n'est pas belle. Au cours de nos enquêtes, nous avons parfois été surpris par certaines personnes reconnues comme de bons conteurs dans leur village qui repoussaient notre demande d'enregistrement sous prétexte que leur « voix n'était pas bonne ». Sous-entendu : « pas bonne pour la radio ». L'on peut reconnaître ici à quel point la voix importe pour la performance. Elle exprime et suscite l'émotion. Elle porte le message, favorise ou limite l'intérêt à écouter. La qualité de la voix se signale aussi par rapport aux sons graves ou aigus. Ses intonations participent pleinement à l'élaboration du sens total de l'énoncé et soulignent des traits sémantiques. La voix rapporte le monologue, le dialogue ou l'échange entre les acteurs du conte. On peut se reporter à ce propos au travail de Jean Derive (1975) sur la diction de quelques contes ngbaka. Il y montre comment le fait de prendre en compte le seul énoncé linguistique, à l'exclusion de la diction et de la gestuelle, consiste à fonder une interprétation de l'œuvre sur un objet énonciatif tronqué.

Selon certains spécialistes, l'usage ordinaire de la langue (parler) n'utilise qu'une faible partie des ressources de la voix. Le rôle de l'organe vocal est d'émettre des sons audibles conformément aux règles du système phonématique qui ne procède pas, comme tel, à des exigences physiologiques, mais constitue une pure négativité, une non-substance. La voix reste en retrait, sur la réserve, dans le reniement de sa propre liberté. Zumthor souligne son importance dans la performance en ces termes :

Dit, le langage vocal s'asservit la voix ; chanté, il en exalte la puissance mais, par là même, se trouve magnifiée la parole... fût-elle au prix de quelque obscurcissement du sens, d'une certaine opacification du discours : magnifique moins comme langage que comme affirmation de puissance. Les valeurs mythiques de la voix vive s'y exaltent en effet<sup>350</sup>.

Le dit de la poésie orale se trouve en continuité avec le récitatif. Celui-ci diffère du chant par la seule amplitude. Chaque société, chaque tradition, chaque style fixe ses propres crans d'arrêt. L'ethnographie incline à supposer qu'en toute poésie orale, il y a présomption de chant ; que tout genre poétique oral est aussi genre musical, même si les usages ne le reconnaissent pas pour tel. Resterait à moduler à l'épreuve des faits et dans les cas particuliers cette affirmation. Au cours de nos enquêtes, certains conteurs qui s'accompagnent d'un instrument illustrent à souhait ce mélange de voix, de poésie, de chant. C'est le cas de Da'a Koulibaly, 67 ans, du village de Fio dont les introductions débutent toujours par *Dahan*<sup>351</sup>, une de ces louanges populaires<sup>352</sup>. Dahan est un nom de femme qui signifie littéralement « aime les femmes ». Da'a Koulibaly s'adresse à la femme vaillante, laborieuse, accueillante. Il évoque l'épouse, la mère, la confidente.

---

<sup>350</sup> ZUMTHOR, Paul, 1983 : 177.

<sup>351</sup> Da'a de Fio, Dahan, dans *Contes du pays Bo*, Vol. 9, page 1.

<sup>352</sup> D'autres poésies populaires chantées existent dans le répertoire bo. Par exemple *Anuzo* qu'on traduirait par La Bien-aimée, *Yaro le leni* qui signifie Jeune Homme, enlève-moi, poésie déclamée par les jeunes filles au clair de lune dans la place publique ( en *bomu :nabo*).

*Transcription*<sup>353</sup>

1.	<i>A yi lo Nawian°</i> ,	Qui appelle Nawian
2.	<i>Dahan we wa naa°</i>	et dis à Dahan d'être sa mère?
3.	<i>Hahiayaaa! Ho han ma! Hayiayaa!</i>	Hahiayaaa! Ho han ma! Hayiayaa!
4.	OUI	
5.	<i>Dahan Tya-zo Dahan Tya-zo</i>	Chérie Dahan, Chérie Dahan
6.	OUI	
5.	<i>Ba yi lo Nawian, Dahan sunmu ni</i>	On dit Nawian, Dahan cause avec moi
6.	OUI	
7.	<i>Hooo !</i>	Hooo !
8.	MUS.	
9.	OUI	
10.	<i>Ta 'uani mwan be nè bun wannu mi le ?</i>	Ce que dit le 'uani qui peut le contredire?
11.	MUS.	
12.	<i>Hayiaa, Hayiaa</i>	Hayiaa, Hayiaa
13.	<i>A wi lo vian'han</i>	Fille de la Forge
14.	<i>Dahan we wa naa</i>	Dahan, sois notre Mère
15.	<i>A yi le Nawian, Dahan suunmu ni,</i>	Maman Nawian, Dahan, cause avec moi
16.	<i>Baranhan yirèrè suunmu ni yirèrè</i>	Femme aimée, parle moi tout doux
17.	<i>A wa bera li sare diminyan</i>	Pour que nous bénissions le Monde
18.	MUS.	
19.	OUI	
20.	<i>Hayiaa, Tyoo daba, Fo!</i>	Hayiaa, Tyoo Daba, Bravo!
21.	MUS.	
22.	<i>Habilaa,</i>	Habilaa
23.	MUS.	
24.	<i>Oh hooo!</i>	Oh hooo!
25.	MUS.	
26.	<u>h.</u>	
27.	<i>A yi lo Nawian</i>	Qui appelle Nawian

<sup>353</sup> Nous nous basons ici sur les conventions de transcriptions audiovisuelles selon Gael Jefferson. Gail Jefferson (1938-2008), linguiste et sociologue américaine, ses travaux s'inscrivent dans le courant de l'ethnométhodologie. Avec Harvey Sacks et Emanuel Schegloff, elle contribue au développement de l'analyse conversationnelle. La méthode de transcription des conversations est connue sous le nom de « Jefferson System ».

28.	<i>Dahan yirè suumun ni</i>	Dahan, viens me causer
29.	<i>U yirè lo bue wa tian-zo we wa naa</i>	Rapproche-toi de moi
30.	<i>A we wa naa</i>	Sois ma Mère
31.	<i>A we wa Naa</i>	Sois ma Mère
32.	<i>A mè we nyubwezo-bia o liare</i>	Je serai la tourterelle qui t'accompagne
33.	MUS.	
34.	<i>Hayi-yaa, Foo daba, Tyoo daba</i>	Hayi-yaa, Foo daba, Tyoo daba
35.	MUS.	
36.	<u>h.</u>	
37.	<i>Dahan tyazo</i>	Chérie Dahan
38.	<i>Hayiyaa, we mu</i>	Hayiyaa, fais-le
39.	<i>Nawia, yirè we wa naa</i>	Nawia, sois notre Mère
40.	MUS.	
41.	OUI•	
42.	<i>O nu'ere mi innènè na</i>	Une de tes mains file (le coton)
43.	<i>O nu'ere mi innènè na</i>	Une de tes mains file (le coton)
44.	<i>De 'a din mi wara</i>	Et l'autre sert en la cuisine
45.	<i>E Dahan</i>	Eh Dahan
46.	MUS.	
47.	<i>Hayiyaa</i>	Hayiyaa
48.	MUS	
49.	<i>Hayiyaa</i>	Hayiyaa
50.	MUS	
51.	<i>Ba yi lo Nawian Dahan nuun dèbè ni</i>	On dit à Nawian Dahan de me secourir
52.	MUS	
53.	<i>Hayiyaa</i>	Hayiyaa
54.	MUS	
55.	<i>Hayiyaa Hayiyaa</i>	Hayiyaa Hayiyaa
56.	<u>h.</u>	
57.	<i>Yirè we wa naa</i>	Sois ma Mère
58.	MUS	
59.	<i>O zun wabe wure a suumu fo</i>	Nous venons tous causer chez toi
60.	<i>Lo Labe a zuumu fo lo</i>	
61.	<i>Dahan a suumu ni</i>	Dahan, viens causer avec moi
62.	MUS	
63.	<i>O zun lo Labe wure a sunmu fo</i>	Vois, l'Abbé viens causer chez toi
64.	<i>Dahan sunmu ni yirèrè</i>	
65.	<i>a wa dera li Sare Diminyan</i>	Afin de bénir le Monde
66.	MUS	



67.	<i>Hayiyabaa Hayiyabaa</i>	Hayiyabaa Hayiyabaa
68.	MUS.	
69.	<i>Epooo, a Madu boro hanzun-nu</i>	Epooo, fille de la case des Ancêtres
70.	MUS	
71.	<i>Hayiya, fo han maa</i>	Hayiya, bravo
72.	MUS.	
73.	<i>Hayiya, ho wan maa</i>	Hayiya, ho wan maa
74.	MUS.	

Voici quelques éléments de compréhension du morceau *Dahan*.

Mi-récitée, mi-chantée, mi-parlée, cette poésie fonctionne comme une mise en bouche du conteur. Il s'agit de tester la voix. Ce que rend bien les onomatopées avec des voyelles ouvertes comme le o, le a : *Hooo* (v.7), *Hayiaa* (v.12), *Hayi-yaa* (v.20 ; 47 ; 49 ; 53 ;), *Habilla* (v.22), *Oh hooo* (v.24) ; 18), *Hayi-yaa*, *Foo daba*, *Tyoo daba* (v.34) ; *Hayi-yaa* (v.26), *Tyoo daba* (v.15) ; *Hayiyabaa* (v.67), *Epooo* (v.69) ; *Hayiya ho han maa* (v.71) ; *Hayiya, ho wan maa* (v.73). Par cette poésie introductive à la séance de conte, l'interprète fait les accords de l'instrument de musique utilisé. Instrument dont il loue au passage la « parole magique » : *est-ce que ce que dit le 'uani*<sup>354</sup> *se discute pas ?* (v.10). Adressée à l'auditoire, cette question précède le récit du conte. Par cette mise en route, l'interprète donne à son auditoire le temps de s'installer afin de se mettre en position d'écoute. Il évoque à plusieurs reprises le temps du conte par les termes de *sumu* (v.5 ; 15 ; 16 ; 59 ; 60 ; 61 ; 63). *Sumu* signifie la causerie qui a généralement lieu la nuit après le souper.

Les formules décrivant la femme vaillante parcourent tout le poème. D'emblée, elle est sollicitée pour être une mère : *Dahan, sois notre mère* (v.2 ; 29 ; 30 ; 31)). Elle est également une confidente chez qui il fait bon de causer (v.5) parce que douce (v.16). Cette mère vient d'une noble lignée, celles de Nawian (v.1), de Ca-zo (v.5). Elle est laborieuse : preuve en est puisqu'elle sait filer le coton (v.42 ; 43) et s'y connaît en cuisine (v.44). C'est cette

<sup>354</sup> Voir la description du 'uani (harpe-luth) ci-haut.

femme, mère et confidente que viennent honorer le conteur et son auditoire : « *nous sommes tous venus causer chez toi* (v.59). On note même un abbé : « *Tu sais que l'Abbé aussi vient causer chez toi* » (v.60 ; 63). A cause de sa singularité de mère et d'épouse modèle, Dahan peut faire partie des habitants de la maison des Ancêtres (v.69).

### 3.2.3. La musique

Identifiée comme un élément de la performance, nous la qualifierons à l'instar de Richard Shusterman comme un « art à l'état vif » au regard du pragmatisme qu'elle dégage. Ce philosophe américain, en explorant le rap, le funk ou le hip-hop - emblèmes d'un contexte socioculturel et pour cela classés comme art vulgaire à côté d'un autre supposé noble - trouve que ces genres ont néanmoins leur légitimité en dehors de leur catégorisation. C'est pourquoi il s'insurge contre un certain mépris de l'art populaire en ces termes :

Notre culture considère que l'art est essentiellement créateur et original, engagé dans l'innovation et l'expérimentation. C'est pourquoi les spécialistes d'esthétique affirment qu'une œuvre est toujours unique... L'art populaire au contraire est largement dénigré, non seulement en tant qu'il est répétitif et dépourvu d'originalité, mais en tant qu'il ne peut être autrement, du fait des motivations et des méthodes de production qui sont les siennes<sup>355</sup>.

Richard Shusterman, après avoir affirmé ce constat, analyse le mécanisme par lequel la musique populaire relève en fait de la pratique (praxis), de l'art de vivre. Il exprime une expérience et donne à savourer des situations réelles.

Nous adhérons à cette explication pour mettre en exergue les particularités de la musique populaire dans l'oralité africaine. Dans la situation qui est la nôtre, la musique se fait proche de la parole notamment en poésie orale. Elle devient même parole. D'ailleurs, selon les considérations linguistiques, beaucoup de langues africaines sont des langues à ton dans la mesure où la musique fait sens tout autant que les

---

<sup>355</sup> SHUSTERMAN, Richard, 1991 : 165.

paroles. Ce qui n'est pas le cas du français ou de l'espagnol. Ainsi, la musique comprise dans le sens de mélodie est « consubstantielle à la langue » comme l'expose Bienvenu Koudjo<sup>356</sup> à propos du fon. C'est d'ailleurs sous cet angle qu'est abordée la littérature orale des Haoussa chez des chercheurs comme Ziky Kofoworola (1987). Interrogeant les pratiques discursives des griots généalogistes chez les Zarma du Niger, Sandra Bornand<sup>357</sup> analyse aussi les chants de louanges et d'éloges où les énonciateurs mettent en scène les valeurs d'une personne ou d'un groupe de personnes. L'accompagnement musical n'est pas un simple décor. La musique remplit des fonctions multiples. Premièrement, signalons les instruments dont les représentations culturelles sont souvent complexes. Certains instruments de musique sont considérés comme le médium de la voix des ancêtres qui, à travers des notes, dictent en quelque sorte au récitant ou au chanteur ses paroles. C'est le cas chez les Bwa, des zizirina, sortes de gros tambours joués aux funérailles. D'autres, comme les harpes, sont anthropomorphes. La harpe chez les Mangbetu et les Ngbaka d'Afrique centrale qui représente symboliquement un être humain<sup>358</sup>. Avec l'instrument de musique, se déploie le talent de l'interprète. Il attire en même temps l'auditeur ou le danseur. Tel que semble le confirmer ce proverbe :

*Co-lo yi sin, to li we ve mi yora*

//balafon-petit/ si est/ bon/ alors/ il/ action/ appelé/ ses/ danseurs/

Si les balafons sont bons, ils appellent eux-mêmes les danseurs.

Il importe que la musique fasse ressortir une certaine articulation entre danse, chant et accompagnement instrumental. Ce schéma a été expliqué par Marc Chemillier à propos de la poésie nzakara en Afrique centrale (Centrafrique et République démocratique du Congo) en ces termes :

Le répertoire des poètes-harpistes repose en effet, du point de vue instrumental, sur un ensemble de courtes formules de harpe, dont certaines sont connues de tous, et

---

<sup>356</sup> KOUDJO, Bienvenu, 1988 : 73-97.

<sup>357</sup> BORNAND, Sandra, 2006, « De l'éloge du nom chez les Zarma du Niger » *Cahiers de Littérature orale*, n°59-60.

<sup>358</sup> SPERANZA, 1999 :72.

d'autres sont propres à tel ou tel musicien qui les a composées pour son usage : au cours de l'exécution d'une pièce, la formule instrumentale propre à cette pièce est répétée 'en boucle' sous une forme plus ou moins variée tout au long de la pièce. Lorsque le musicien chante, la partie de harpe est peu variée et la formule instrumentale se répète sous une forme presque fixe ; lorsque le chant s'interrompt, laissant la place à un interlude instrumental, le jeu de la harpe s'anime et enchaîne différentes variations de cette formule de harpe<sup>359</sup>.

Il s'agit de comprendre dans le cas cité l'interaction voix / instrument. La présence ou l'absence de musique permet de définir le genre littéraire surtout lorsqu'on sait que certains énoncés verbaux peuvent se revendiquer de plusieurs genres comme c'est souvent le cas en région sahélienne. Ainsi, Jean Derive (2001) donne l'exemple d'un chant de devise : exécuté sans accompagnement musical, ce chant est une parole laudative, mais il se transforme en une parole agressive dès lors qu'il est accompagné du gros tambour qui dit la « parole de la guerre ». Dans la performance, le paramètre musical (vocal et/ ou instrumental) joue donc un rôle capital, d'où l'intérêt d'en tenir compte, de s'assurer du concours des ethnomusicologues autant que nécessaire et d'envisager l'analyse en termes d'interdisciplinarité.

Ce regard panoramique sur les études de la performance montre à quel point celle-ci prend de l'importance dans l'examen des textes oraux. A la radio, comme notre projet vise à le démontrer, le média donne-t-il la possibilité de transmettre l'ensemble du geste, de la voix et de la musique ? Il est vrai que la performance contribue aux conditions de succès ou de l'échec de la communication orale. C'est sans doute pour cette raison qu'elle intéresse un média comme la radio. L'auditeur reste sensible et recherche même cette harmonie des sonorités : voix et paroles. En tout état de cause, les éléments constitutifs de la performance se combinent dans des cas de figure plus ou moins complexes, en fonction de la culture et en fonction de la spécificité du texte oral et du genre littéraire auquel il appartient. Quels que soient les facteurs précis qui interviennent dans la réalisation d'un texte, le

---

<sup>359</sup> CHEMILLIER, Marc, 1995 : 124.

rapport de communication directe et non médiatisée entre au moins deux interlocuteurs établi par le biais de l'énonciation et de l'écoute concomitante, se manifeste comme un fait éminemment social et comme l'un des éléments de l'oralité.

Notre survol des études consacrées à la performance n'est pas exhaustif. La multiplicité des angles abordés et le fait que plusieurs spécialistes choisissent le conte pour en parler donne un signal qui n'est pas inintéressant pour la suite de notre travail. D'un auditeur dont nous avons voulu savoir l'opinion sur la place des contes dans la grille de Radio Parana, nous avons eu cette réponse : « Les contes sont bienvenus à la radio. Surtout ceux qui sont accompagnés de musique. On apprend, on rit, on chante et on danse ». La performance, si elle constitue parfois une prouesse et un art pour qui l'exécute est finalement destinée à un public qui apprécie et lui donne du prix.

Toutefois, l'on peut retenir l'idée d'une corrélation entre l'intérêt accordé à la performance, le public et la langue. On peut aussi dire que la plupart des travaux récents sur la littérature orale tiennent compte cette notion devenue essentielle qu'est la performance. Une synthèse reste toutefois difficile car la diversité des situations est telle qu'on ne peut pas prétendre en parler globalement. Néanmoins, quelques questions se dégagent dès maintenant. Elles ont trait aussi bien à l'influence de la culture exercée sur la performance, qu'à l'esthétique, la définition des genres littéraires, à la création ou la construction du sens. Autant de domaines qui, s'il en est besoin, prouvent que la performance est partie intégrante de l'œuvre littéraire orale.

Comme élément constitutif de l'oralité, la performance participe de l'expression d'une culture. Elle est à son tour influencée dans son expression par des critères culturels. Ainsi, l'expressivité corporelle, réalisée individuellement par chaque énonciateur / performateur, est culturellement régie et impose par exemple plus ou moins de retenue. De même, il n'est pas

inutile de rappeler que les critères d'appréciation d'une performance obéissent à des critères culturels. Ce qui correspond au canon esthétique d'une société et qui sera approuvé par elle peut être perçu comme exubérant ou au contraire comme ennuyeux par une autre société. Par ailleurs, la performance peut fonctionner comme critère définitoire d'un genre littéraire. A ce titre, dans une même culture, un même contenu textuel sera parfois identifié comme susceptible d'appartenir à des genres littéraires différents. Tantôt à une séquence de conte, tantôt à une séquence d'épopée. Et ce, selon les circonstances de l'exécution de l'œuvre. Reconnaissons malgré tout que cela est vrai pour bien d'autres genres, notamment les chants.

### CONCLUSION DU CHAPITRE TROISIEME

En qualifiant de « pratiquants d'oralité » les conteurs, les griots, les maîtres-conteurs, nous voulions mettre l'accent sur les particularités du style oral dont les procédés, les codes ou les formes se relèvent parfois différents de ceux de l'écriture. Il est entendu que la parole reste au centre de l'expression orale. Elle est chantée, mimée, déclamée, jouée par un *performeur* dans le cas du conte et du chant, deux formes de langage auxquelles s'intéresse la présente étude.

La notion de performance comme nous l'avons vue est fondamentale pour le style oral. Les conditions de sa réalisation convoquent entre autres éléments le geste, la voix, la musique. Nous sommes avertis de l'absence ou de la présence de ces éléments lors de la transmission par le média radio.

Dans ce chapitre, nous avons aussi considéré le *cèbwè* (maître-conteur) mais aussi le griot (maître-narrateur) comme des acteurs importants dans la société de tradition orale. Certes, leurs rôles et leurs fonctions sont soumis aux changements ou plutôt à l'évolution en cours. Cependant, ces deux catégories de spécialistes de la parole restent des repères pour l'énonciation des contes et des chants à la radio.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous proposons une pragmatique de l'oralité à la radio. De quoi s'agit-il ? La performance n'a de sens que si elle performe. Et pour ce faire, elle a besoin d'un canal, d'un support. Tout comme la tradition orale se transmettait et se conservait de génération vivante en génération vivante, il nous semble que le moyen nouveau qu'est la radio pourrait « remplir » un certain nombre de fonctions de diffusion, de revalorisation et de même de valorisation. C'est pourquoi dans un premier temps nous aborderons les caractéristiques et la perception de la radio en Afrique, et cela en insistant sur le cas d'une station au Mali (chapitre IV). Nous porterons ensuite une attention sur la portée de la tradition orale diffusée à la radio en l'occurrence le genre conte (chapitre V).

Enfin, nous tirerons de toutes ces observations quelques théories de communication pour la valorisation et la revalorisation patrimoine immatériel (chapitre VI).



## DEUXIEME PARTIE

### UNE PRAGMATIQUE DE L'ORALITE A LA RADIO

## CHAPITRE QUATRIEME

### LA RADIO, INSTRUMENT DE PRATIQUE D'ORALITE

1. *Regards sur la radio en Afrique*
2. *Aperçu sur les médias au Mali*
3. *Etude de cas : Radio Parana*

En 1963, l'écrivain et musicologue camerounais Francis Bebey publie *La radiodiffusion en Afrique noire*, un essai consacré à la nouvelle communication en Afrique. S'inspirant d'une longue expérience de journaliste acquise sur le terrain d'abord au Ghana puis à la Société de Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer (future Radio France Internationale), l'auteur prédit pour ce média des impacts novateurs sur la manière d'informer et de communiquer des Africains. Il en prévient ses lecteurs :

A l'heure qu'il est, la radio est en train de s'installer en Afrique. Elle remplace le message tambouriné. La voix de la radio entre peu à peu dans le domaine de toutes ces choses invisibles, mystérieuses, surnaturelles même, toutes ces choses que nous savons respecter encore de nos jours, si nous ne les craignons plus tout à fait<sup>360</sup>.

Plusieurs décennies après cette annonce et cet appel à la prudence, comment se présente aujourd'hui le paysage radiophonique ? Le présent chapitre voudrait comprendre comment le mode de communication par la radio cherche à assumer les transmissions traditionnelles tout en innovant et en transformant. En effet, arrivée sur la pointe des pieds, la radiodiffusion vit en Afrique des heures de gloire dans les villes tout comme dans les campagnes. Grâce à plusieurs aspects qui le caractérisent, elle n'est pas sans rappeler ce qu'elle fut pour d'autres régions du monde comme le

---

<sup>360</sup> BEBEY, Francis, 1963 : 7.

cinéaste Woody Allen a su le décrire dans *Radio Days* (1981)<sup>361</sup>. En Afrique, la radio est le moyen d'information qui se développe bien plus vite que la presse, la télévision ou l'Internet. Peut-être à cause du faible coût des installations, de l'acquisition plus aisée des transistors. Mieux : elle remplit des fonctions originales, celles de savoir s'adapter à des sociétés traditionnelles au point d'être « conservatrice » (au sens de sauvegarde) de leurs traditions d'oralité. Le conte et le chant constituent des éléments importants de ce patrimoine. Aussi, notre questionnement sera simple : comment procède alors le média radio pour donner à un genre oral comme le conte une vie nouvelle. Il nous semble que l'occasion se présente de revenir sur les manifestations pratiques de la parole évoquée dans les chapitres II et III.

Dans ce présent chapitre, nous commencerons par lier le succès de l'implantation de la radio en Afrique aux modalités d'information et de communication en vigueur parmi les populations. C'est-à-dire un contexte prioritairement marqué par l'oralité. Parfois désignée comme la « boîte à paroles », la radio est adoptée. Elle s'adapte à une civilisation du village, proche et communautaire.

Nous aborderons ensuite la situation de la radio au Mali, le pays qui compte aujourd'hui le plus grand nombre de radios locales après l'Afrique du Sud. Le paysage radiophonique dans ce pays sahélien, ex-colonie française, semble atypique. L'éclosion des stations survient dans les années quatre-vingt dix suite à la chute d'un régime militaire et à l'instauration du multipartisme puis de la démocratie. Ce bouleversement sur le plan politique suffit-il à expliquer le phénomène tant il est vrai que les radios de proximité

---

<sup>361</sup> Le film rappelle l'âge d'or de la radio aux Etats-Unis. Dans une famille modeste, un jeune homme de 10 ans (Joe Needleman) se souvient qu'il ne rate aucun moment et pour aucun motif son feuilleton radiophonique. Celui-ci raconte de passionnantes aventures, peuplées de filles magnifiques, traversées par de grands méchants tout aussi redoutables. Le film, un chef-d'œuvre, souligne l'importance de la radio (divertissement, rêve, instruction) dans la vie de millions d'Américains à cette époque.

deviennent des espaces publics nouveaux où l'on apprend des choses anciennes sans avoir le besoin de se déplacer?

Enfin, une étude de cas retiendra notre attention : Radio Parana, la station d'où nous tirons les œuvres orales (contes, proverbes, maximes, chants) analysées au cours de ce travail. Comment fonctionne-t-elle ? Quel est le contenu de ses programmes ? Quels impacts peut-on observer ? Autant d'interrogations qui pourraient faire comprendre les effets de la parole lorsqu'elle transite par un instrument et est reçue par des auditeurs que les énonciateurs ne voient pas forcément.

## 1. ECOUTER LA RADIO EN AFRIQUE

### 1.1. Comme un « tam-tam »<sup>362</sup> venu d'ailleurs

C'est à partir des années 1990 que les radios locales non étatiques commencent à se multiplier dans plusieurs pays du Sahel (Mali, Burkina Faso, Sénégal, etc.). Seraient-elles les nouveaux tam-tams en Afrique noire, véhicule de l'oralité dont nous cherchons à caractériser l'évolution ? Le tam-tam, sorte de tambour d'aisselle, servait non seulement à faire de la musique mais à transmettre aussi tous messages. Selon le rythme émis par ce langage tambouriné, l'on savait s'il s'agissait d'un rassemblement ordonné par le chef de village, de l'annonce d'un décès, du départ pour le travail des champs, etc. Le tam-tam d'aisselle faisait partie de la vie de tous les jours. Aujourd'hui, il n'a pas disparu mais un nouveau média comme la radio remplit amplement certaines de ses fonctions. Lors de mes enquêtes en décembre 2005, j'ai été surpris par la remarque d'un auditeur qui disait : « Maintenant, pour informer d'un décès, si ton communiqué ne passe pas à Radio Parana, certains parents ne se déplacent pas »<sup>363</sup>. La radio locale serait-elle un nouveau tam-tam venu d'ailleurs ? Un détour par l'histoire est nécessaire pour comprendre la situation actuelle de ce média sur le continent africain.

Selon Jean-Paul Lafrance (2006), le modèle des radios locales n'est pas né en Afrique mais en Amérique<sup>364</sup>. Pour ce chercheur, fondateur du

---

<sup>362</sup> Le tam-tam est un instrument à percussion d'origine chinoise constitué d'une plaque ronde en métal suspendue à la verticale dans un cadre et que l'on frappe avec un bâton. A partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme est aussi utilisé pour désigner le tambour africain appelé plus précisément « tambour d'aisselle ».

<sup>363</sup> Avant, chez les Bwa, immédiatement après un décès, le chef du clan, pour informer le village faisait battre le tam-tam par un griot. Et pour les proches parents et alliés résidants ailleurs, on envoyait des messagers à cheval ou à bicyclette. Avec la radio aujourd'hui, le réflexe est davantage de faire déposer un avis de décès à diffuser.

<sup>364</sup> LAFRANCE, Jean-Paul, 2006, « De la nécessité d'un modèle africain des NTIC », in *Communication pour le développement*, éd. par Alain Kiyindou, 139-156.

Département de communication à l'Université du Québec à Montréal, « c'est dans l'ombre des expériences d'animation sociale (au Québec, en Amérique latine et plus tard en Europe) et dans les laboratoires d'expérimentation des médias (comme le vidéographe de Montréal) que se sont installés les premiers émetteurs radios à portée limitée, alors que les réseaux existant à l'époque tentaient plutôt d'élargir leur auditoire à l'échelle de la capitale, de la métropole ou même du pays »<sup>365</sup>. Il faut dire qu'au début des années soixante-dix, la radio dans les pays développés s'adresse en général à un public national sans distinction de langues, de religion ou d'opinion. Elle fait fi du caractère local de l'information. Les fréquences radio sont rares, le matériel de télécommunications cher et les compétences techniques sont difficiles à trouver. La situation va évoluer, avec l'aide de techniciens amateurs, d'animateurs sociaux et surtout de groupes de contestation (en Italie, dans la mouvance des Brigades rouges, en Amérique latine sous l'impulsion des tenants de la théologie de la libération). On met au point des antennes de diffusion à l'échelle d'un quartier, d'une banlieue, d'un village éloigné. C'est ainsi que se créent des radios de proximité. Leur caractéristique principale réside dans la programmation et l'autoproduction. Peu à peu, l'expérience se propage et les dénominations se multiplient. On les appelle « radios communautaires au Québec et en Belgique »<sup>366</sup> ; « radios libres en France et en Italie »<sup>367</sup> ; « radios locales en Catalogne »<sup>368</sup> ou encore « radios éducatives en Amérique du Sud »<sup>369</sup>. Dans ce dernier cas, l'accent est porté surtout sur l'usage de la langue locale. En fait, le modèle décrit par Jean-Paul Lafrance, est celui qui ressemble le mieux et le plus à ce qui se fait aujourd'hui en Afrique. La radio y figure parmi les outils de communication les moins coûteux comparativement aux journaux, à la télévision ou à l'Internet. Les populations peuvent se l'approprier facilement.

---

<sup>365</sup> LAFRANCE, Jean-Paul., 2006 :143.

<sup>366</sup> *Idem.*

<sup>367</sup> *Ibidem.*

<sup>368</sup> *Ibidem.*

<sup>369</sup> *Ibidem.*

Sa « souplesse instrumentale »<sup>370</sup> lui permet de jouer un rôle dans plusieurs secteurs de la communication.

Le continent africain comporte de nombreuses ethnies et une diversité considérable de langues. De vastes territoires n'y sont toujours pas couverts par les médias d'Etat. Pour ne prendre que le cas de l'Afrique de l'Ouest, à l'heure actuelle, il existe plus d'une centaine de radios au Mali, plus d'une trentaine au Burkina Faso, une vingtaine au Bénin et dix à douze au Sénégal. Des radios rurales furent créées au Niger et au Togo. Pour parler de l'évolution dans le contenu des programmes, dans les années soixante, les premières radios commencent à diffuser des programmes éducatifs sur les difficultés et les préoccupations rurales. Toutes les radios nationales consacraient une part importante au monde des paysans<sup>371</sup>. Ensuite, il y eut les forums radios et les clubs radio qui furent en quelque sorte à l'origine des radios rurales. Elles se donnent comme mission la vulgarisation auprès des paysans de connaissances dont ils avaient besoin. Il s'agit aussi de tenir le défi selon lequel apprendre, c'est d'abord s'exprimer, s'auto-éduquer. Le but à atteindre reste celui de la prise en charge des responsabilités par les populations. Toutefois, quelques études universitaires dans les zones similaires au Mali soulèvent les limites du genre de radio « vouées » au développement. Elles ont tendance à imposer les sujets du programme ou à assener des certitudes venues d'ailleurs.

---

<sup>370</sup> LAFRANCE, Jean-Paul, 2006 : 145.

<sup>371</sup> Nous avons consulté plusieurs travaux deux thèses et un master ayant pour sujet la radio et le monde rural. Ils sont le résultat d'enquêtes. Signalons ici entre autres :

- Ilboudo, Jean-Pierre, 1992, *La radio rurale au Burkina Faso dans les années 90*, Thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux 3, sous la direction de André-Jean Tudesq.
- Sanogo, M., 1995, *Le paysage radiophonique au Burkina Faso*, Thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux 3, sous la direction de André-Jean Tudesq.
- DIARRA, N., 2005, *La radiodiffusion comme moyen de développement : cas de la radio rurale nationale du Mali*, Mémoire de fin de cycle DES-COM, sous la direction de Raphaël Kinabari Koné, Institut des sciences et techniques de la communication, Abidjan, 123 p.

En 2005, le paysage radiophonique s'est considérablement transformé. En effet, TRAACE<sup>372</sup>, une organisation qui fait autorité en matière de radios en Afrique a dressé un répertoire des stations en fonction sur le continent. Selon elle, le continent africain comptait en 2005, environ 1316 radios tous statuts confondus (public, commercial, religieux, associatif ou communautaire)<sup>373</sup>. Dans de nombreux pays, elles donnent à la société civile un espace d'expression en la dotant progressivement d'outils de communication. Comme média de proximité, la radio permet une diffusion rapide d'informations essentielles dans une grande diversité de langues et pour les territoires géographiquement étendus ou restreints. Elle est également utile pour sensibiliser ou mobiliser. Enfin, elle constitue un instrument d'investigation du milieu afin de faire remonter vers les décideurs des informations authentiques sur le monde rural.

#### 1.2. Lorsque l'oralité intéresse la radio

L'oralité comporte encore beaucoup de vigueur en Afrique. Vécue, elle suppose une communication présentielle, des réponses instantanées. Serait-ce pour cette raison qu'un média comme la radio a pu être adopté aussi rapidement et aussi aisément par les populations africaines ? André-Jean Tudesq, dont les travaux portent essentiellement sur les médias en Afrique, a intitulé un de ses ouvrages *L'Afrique parle, l'Afrique écoute* et attire l'attention sur les conditions de pénétration de la radio dans les régions subsahariennes. Sur le plan politique, il faut mentionner l'éveil à certaines

---

<sup>372</sup> TRAACE est le sigle de Toutes les Ressources pour les Radios Africaines Associatives Communautaires et Educatives. Fonctionnant comme une centrale, cet organisme de communication basé au Burkina, au Kenya et au Bénin, réunit des informations et les met à disposition des radios associatives, rurales et communautaires africaines. Il propose des sessions de formation, offre des banques de programme et soutient par le conseil le fonctionnement des stations membres.

Le site de TRAACE est : <http://www.mediafrica.net>.

<sup>373</sup> Cf. ANNEXES, *Liste des radios en Afrique* : A.p255.



valeurs démocratiques dont la prise de parole et l'exercice de la parole partagée. Dans notre premier chapitre, nous avons décrit les sociétés d'oralité comme par exemple celle des Bwa comme une « civilisation du village » où l'art de communiquer consiste à tenir sa place, à jouer son rôle dans un ensemble. Force est de constater que l'arrivée de la radio provoque des mutations dans ce monde d'oralité. En effet, utilisées comme moyen d'éducation populaire et de communication sociale, les radios de proximité servent à l'information et au divertissement. Ce n'est pas tout. Selon André-Jean Tudesq : « Elles font participer les ruraux à leurs émissions et parfois à leur gestion ; elles utilisent les langues africaines – et même parfois celles qui ont un nombre restreint de locuteurs »<sup>374</sup>. Un autre trait qui explique l'intérêt pour la radio en Afrique est le fait qu'elle met en valeur la tradition orale et donne une importance de plus en plus accrue à la musique et aux *performeurs* locaux. La radio promeut l'identité locale ; ce qui n'est pas parfois sans risque comme Jean-Pierre Chrétien (2000) l'analyse dans le cas récent de la *Radio des Mille Collines* au Rwanda. Pendant les événements troublés de 1994 dans ce pays où Hutu et Tutsi s'affrontèrent, les appels à la tuerie s'entendirent sur les ondes de cette station. C'est bien la preuve que les potentialités radiophoniques peuvent conduire aux pires tragédies telle que le génocide.

Qu'à cela ne tienne, la radio fait désormais partie de la vie de nombreuses sociétés africaines. Elle fait partie du quotidien et de la culture traditionnelle. Ce qui n'est pas encore le cas d'autres médias de masse. En effet, la télévision, la presse écrite et l'Internet (à des degrés d'intégration divers) sont encore considérés comme des agents d'acculturation et de mondialisation. Ils sont perçus comme des moyens de dévalorisation sinon de négation des valeurs culturelles locales. Il est vrai qu'en regard des conditions économiques, leur accès paraît plus difficile. La radio a donc une longueur d'onde en avance. Elle atteint les zones rurales les plus reculées sans d'onéreux investissement. Le support audio utilisé convient à des

---

<sup>374</sup> TUDESQ, André-Jean, 2002 :17.

auditeurs peu alphabétisés et pratiquant la communication orale depuis toujours. Dans un tel environnement culturel, la radio remplit une mission complémentaire à celle du griot et du conteur.

### 1.3. Des représentations et des réflexes communautaires

En regard de ces avantages, on objectera principalement que, si la production de matériel sonore est peu coûteuse et techniquement très abordable, la gestion d'une station de radio par contre, est onéreuse et complexe, *a fortiori* s'il s'agit d'une radio communautaire. Cette qualification, comme nous le verrons plus loin, demande quelques précisions. La radio communautaire est gérée de façon représentative et démocratique par une communauté. Elle se veut participative par la pratique des émissions micros-trottoirs, des sondages d'opinion, d'interventions lors de débats radiodiffusés ou dans le cadre de spectacles, de passages à l'antenne pour des dédicaces et autres messages personnels. On peut également noter à l'actif de ce genre de radio les missions éducatives, de développement, de promotion de la pluralité, de la diversité culturelle et de l'expression citoyenne. La radio communautaire se dote de mécanismes permettant de rendre des comptes précis et transparents à ceux qu'elle est censée servir. Cette condition est fortement tributaire du degré de représentation et de participation admissible ou possible à instaurer. Le caractère local de la radio communautaire lui est attribué par le fait que le contenu de ses émissions répond d'abord à des priorités locales et répercute des informations issues de la localité. Enfin, cette radio s'oblige à exercer des services sans but lucratif. Elle garantit ainsi une certaine indépendance vis-à-vis des annonceurs. A l'instar d'autres médias, la radio exige une manipulation délicate car c'est un instrument de pouvoir. Une des principales responsabilités des dirigeants des stations de radios communautaires consiste à gérer les enjeux de ce pouvoir, à freiner leurs propres tentations, à empêcher les partis politiques, les associations et les ONG d'instrumentaliser le média.

Ce qui nous préoccupe ici concerne l'usage du genre oral comme le conte dans ce média : quels publics trouve-t-il, quelles influences subit-il ? Quels sont les enjeux mis en évidence ? Tant il est vrai que l'étude des publics et de la réception – thème classique pour les médias – fait encore défaut en Afrique. Certes, les radios en général, n'ont pas de public homogène. De plus, la multiplicité des stations ne permet pas de se faire facilement une idée sur les audiences des radios et du contenu des programmes. Néanmoins, l'oralité radiophonique demeure un champ d'investigation très vaste. Avec les mutations incessantes et vertigineuses des pratiques radiophoniques en Occident, peut-être l'Afrique pourrait-elle offrir la chance de conserver pour un temps encore la réalité de « radio pure nature ».

## 2. LES RADIOS AU MALI

### 2.1. Les débuts et les raisons d'une éclosion radiophonique

Jusqu'en 1991, année de la chute du régime dictatorial et l'amorce du multipartisme démocratique, le Mali ne comptait qu'une chaîne de radio, Radio-Mali. Celle-ci couvrait 60% des 1 240 000 km du territoire national. En 2000, plus de 120 radios sont identifiées dans le pays. La décennie fut propice à la création de nouvelles stations grâce à un climat politique qui le permettait. Le lien peut être fait ici avec la France dont Christophe Deleu dit : « L'élection de François Mitterrand à la présidence de la République modifie le paysage radiophonique. En effet, le 29 juillet 1982 est promulgué le texte qui précise que « la communication audiovisuelle est libre » »<sup>375</sup>. Dans le cas du Mali, avec un peu de recul, l'on note assez vite, la mise en place d'un cadre juridique. Une batterie de textes de lois et de décrets<sup>376</sup> d'application établit les conditions de création et d'exploitation des radios, règle leur fonctionnement et leur mode de gestion. D'une manière générale, les radios et les autres médias de proximité sont invités à jouer un rôle en vue du développement et de la promotion du patrimoine culturel, sans toutefois négliger le divertissement, l'information et la formation. C'est pourquoi, le Mali, en matière de médias élabore une politique nationale de communication, encouragé en cela par ses partenaires au développement tels que la FAO (pour le monde rural) ou l'UNICEF (pour celui de l'éducation).

### 2.2. Les types de radios au Mali

Depuis la libéralisation des radios en 1991, les radios libres ou privées se sont implantées « au rythme d'une douzaine par an »<sup>377</sup>. Elles se regroupent sous le sigle de URTEL (Union des radios et télévisions libres).

---

<sup>375</sup> DELEU, Christophe, 2006 : 11.

<sup>376</sup> Tous les textes référés figurent dans leur intégralité dans les annexes.

<sup>377</sup> Témoignage recueilli auprès de Isaïe Somboro, Administrateur permanent de l'URTEL, Bamako, 16 déc. 2006.

Selon cette organisation, en mars 2008, la typologie présente 78 radios associatives, 46 radios communautaires, 37 radios commerciales et 6 radios confessionnelles ( voir figure I).

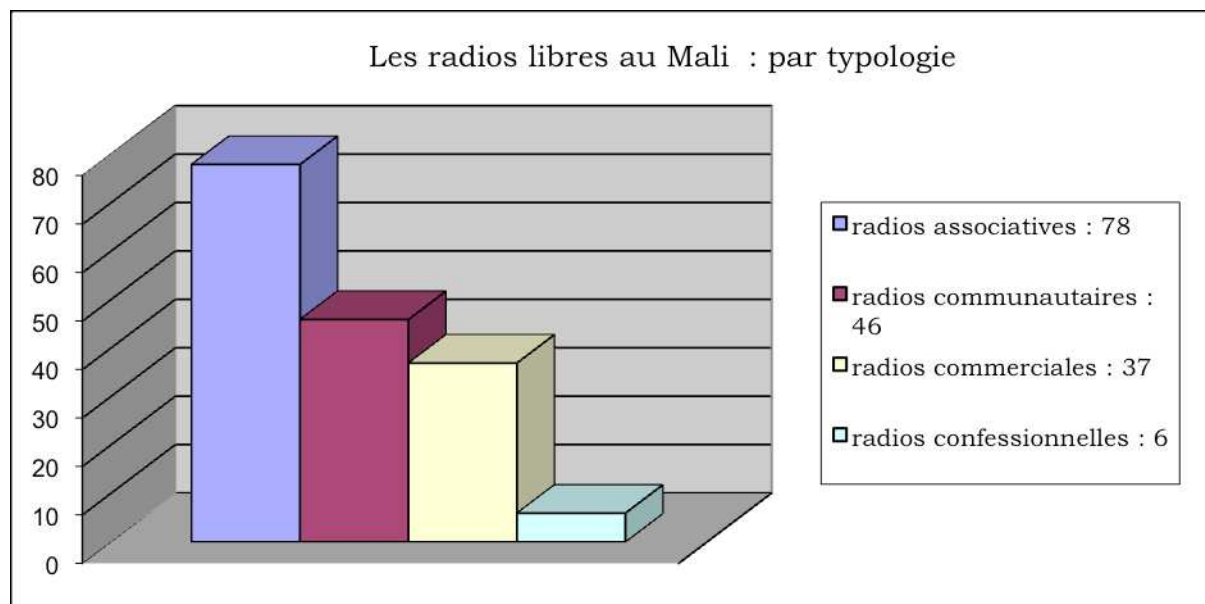


Figure I : Typologie des radios au Mali

Selon l'Union des radios et télévisions libres du Mali (URTEL)<sup>378</sup>, est considérée comme radio privée, une radio initiée par une personne physique ou morale ou par un groupe de personnes constituant une association ou une coopérative. Cette liberté s'entend comme une indépendance vis-à-vis des structures du gouvernement et de l'Etat. S'agissant de la gestion de la radio libre, l'URTEL précise que la ligne éditoriale, le budget et les structures de la radio privée sont définis par un directeur (radio privée commerciale) ou par un comité de gestion (radio privée associative ou communautaire). Ainsi, quel que soit leur place dans la typologie, les radios privées se distinguent principalement par leurs domaines d'activités et plus particulièrement par leurs rapports avec la publicité (commerciale ou non commerciale) et avec le

<sup>378</sup> Cf. ANNEXES, *Statuts de l'URTEL*, Ap 232-237.

L'URTEL évolue dans le cadre de l'ordonnance n° 41/PCG du 28 mars 1959 sur les associations. Elle est « régie conformément aux lois et règlements en vigueur sur les associations » (art.1) et est constituée par les « organes de radiodiffusion et de télévisions libres agréées et émettant à partir du territoire » (art.5)

gouvernement. Par décret adopté en conseil des ministres en mai 2002, elles sont classées en deux catégories selon leurs statuts, leurs sources de financement et leurs mandats en deux grands groupes : les radios privées commerciales et les radios privées à but non lucratif ou associatives. Cette dernière catégorie dans laquelle se trouve Radio Parana, notre cas d'étude, est dite aussi « communautaire ». Selon l'UNESCO, la radio communautaire se définit comme :

Une station opérant dans la communauté, pour la communauté, par la communauté et à propos de la communauté. La communauté peut être délimitée de façon territoriale ou géographique – canton, village, région ou île. Elle peut aussi être constituée d'un groupe de personnes ayant un intérêt commun qui ne partagent pas nécessairement le même territoire. En conséquence, la radio communautaire peut être dirigée ou contrôlée par un groupe, par des regroupements ou par des personnes – femmes, enfants, paysans, pêcheurs, groupes ethniques ou personnes âgées<sup>379</sup>.

Les radios privées au Mali sont de type commercial, à but non lucratif ou encore confessionnel. Pour la première catégorie, l'objectif consiste à réaliser des profits<sup>380</sup>. Les stations classées dans ce groupe cherchent à tirer l'essentiel de leurs ressources de la publicité et d'activités annexes telles que les location de matériel ou encore les animations de fêtes privées. Elles attirent un maximum d'annonceurs. C'est pourquoi elles préfèrent s'installer dans les villes où les certaines catégories de populations (commerçants, transporteurs, artistes) se montrent intéressés par les offres de services. Les statistiques de l'URTEL signalent ainsi 30 radios commerciales dont 7 pour la seule ville de Bamako.

---

<sup>379</sup> TABING, Louise, 2002 : 12.

<sup>380</sup> C'est le décret 02-227/ P-RM du 10 mai 2002 qui définit la radio commerciale. Dans l'article 6, il stipule qu'il s'agit d'une « radio urbaine, périurbaine ou rurale à vocation commerciale ». Le décret renvoie aux textes qui régissent les activités commerciales.

Les radios privées à but non lucratif fonctionnent sous forme associative ou communautaire<sup>381</sup>. Leurs sources de revenus proviennent des cotisations des membres, des dons, des legs et des différentes prestations de services. D'ordinaire, la grille de programme de telles stations doit prendre en compte la vocation de l'association, de la coopérative et surtout des préoccupations de la communauté d'implantation. Promouvoir les langues et les cultures locales reste la mission prioritaire déclinée dans les émissions. Il en va de même pour la protection de l'environnement, la formation citoyenne (la démocratie, la bonne gouvernance, les droits et devoirs, etc.). Si la radio privée à but non lucratif se veut aussi divertissante pour les auditeurs, elle ne s'impose jamais une course à l'audimat.

La dernière catégorie des radios privées concernent les radios à caractère confessionnel. En fait, elles seraient d'une sous-catégorie des radios associatives et les radios communautaires. Elles sont chrétiennes ou musulmanes. En 2008, deux organisations revendiquaient appartenir à la catégorie des radios confessionnelles. Il s'agit de l'Association chrétienne de la communication au Mali (ACCM) d'obédience « protestante » et l'Association malienne pour l'unité et le progrès de l'islam (AMUPI). Relevons que le gouvernement a fixé un quota par région afin de limiter le nombre de radios confessionnelles.

Pour être exhaustif, il faut signaler les autres radios qui sont soit publiques soit internationales. L'Office de Radiodiffusion Télévision du Mali (ORTM), la chaîne nationale n'a cessé de s'adapter aux divers changements

---

<sup>381</sup> Le décret 02-227- P-RM du 10 mai 2002, dans l'article 3 en expose leurs caractéristiques. Leurs activités doivent être essentiellement vouées à la satisfaction des besoins des communautés qu'elles desservent. Les articles 18 à 23 quant à eux, abordant les questions de financement, notent que cette catégorie de radios ne peut recevoir ni don, ni legs, ni subvention en numéraire ou en nature d'un parti politique. Elles ont le devoir de rendre publique la tarification de leurs services et de tenir une comptabilité régulière. Par ailleurs, elles s'acquitteront des redevances, taxes et impôts. En ce qui concerne la gestion, il est précisé dans les articles 11 à 17 que chaque radio sera dotée d'une Assemblée générale, d'un comité de gestion et d'une direction technique.

provoqués par l'explosion des radios privées. Ainsi, adopte-t-elle en 1992, un statut nouveau qui fait d'elle un établissement privé à caractère administratif. Elle a ouvert dans chacune des antennes régionales et la création de la Chaîne 2 à Bamako lui permet d'affronter la concurrence. Signalons que plusieurs radios internationales diffusent en direct : Africa n°1, Radio France Internationale, *British Broadcasting Corporation*, *Voice of America*, la *Deutsch Welle* et Radio Canada Internationale. Certaines d'entre elles ont signé des partenariats avec les stations privées nationales, commerciales ou associatives qui leur servent de relais.

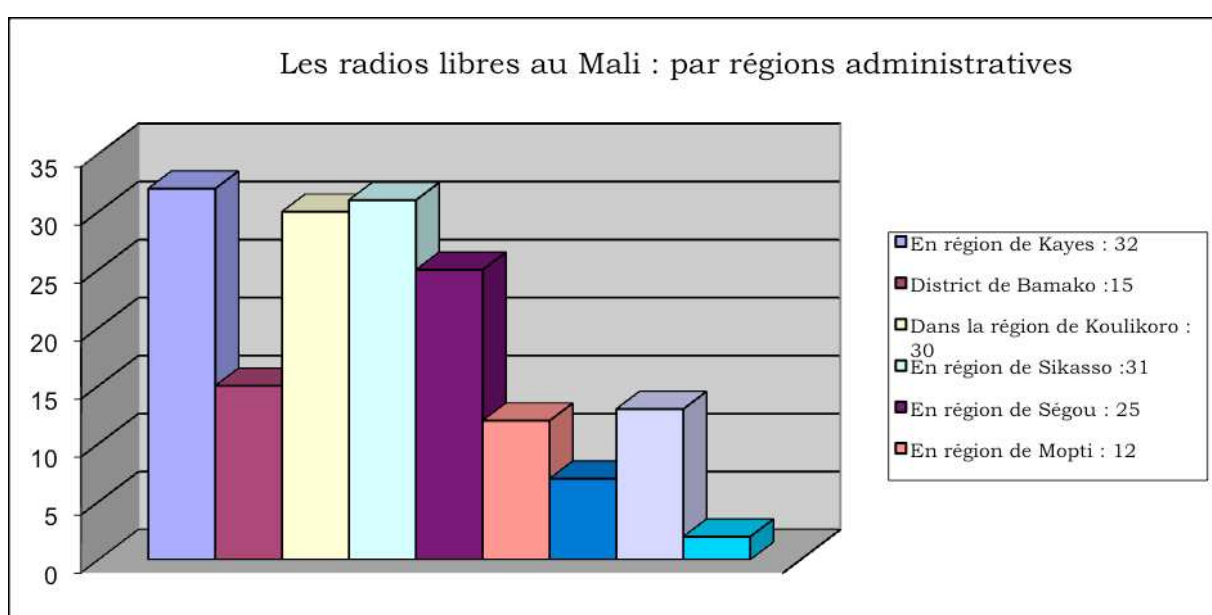


Figure II : Répartition des radios libres par régions administratives

### 2.3. Fonctionnement des radios libres

Les radios locales dont nous avons présenté la typologie fonctionnent en réseau ou de manière isolée. La plupart font partie d'un groupe doté de personnalité juridique ou morale telles que l'autorisent les lois fonde deux ou plusieurs stations du même nom dans plusieurs localités. Signalons notamment le réseau *Jamana*<sup>382</sup> qui est organisé sous forme de coopérative culturelle. Il dispose de neuf radios associatives de type coopératif. Un

<sup>382</sup> *Jamana*, en langue bambara, signifie pays.



second groupement, celui de *Kayira*<sup>383</sup>, compte aujourd'hui six radios réparties à travers le Mali. Quant à *Finzan-com*, sa spécificité réside dans son orientation vers la promotion de la femme. Il dispose de sept radios dotées chacune d'un comité de gestion. Au nombre de quatre, les radios rurales ACCT<sup>384</sup> comme leur nom l'indique ont été mises en place grâce à l'appui de l'Agence française de Coopération Culturelle et Technique. Elles bénéficient de l'appui technique de l'ORTM (Office de radiodiffusion et télévision du Mali) pour l'installation du matériel, la formation du personnel et l'appui aux programmes.

Un autre réseau est formé par les radios communautaires appelées FAO (Organisation des Nations unies pour l'alimentation et l'agriculture). Créées à la faveur d'un vaste programme de développement du Sud Mali, elles bénéficient de l'appui multiforme du Fonds mondial pour l'alimentation. Elles sont dites communautaires parce qu'elles appartiennent dans leur conception à la communauté dans laquelle elles sont implantées. Signalons encore le réseau créé par l'Eglise Protestante. Au nombre de six elles ont été installées et financées par l'ONG WorldVision. Elles sont tenues de consacrer une tranche de leurs programmes à des émissions religieuses conçues par l'église protestante. Notons encore, que depuis quelques années, un réseau de promoteurs individuels est apparu. Il est constitué par des opérateurs économiques, des entrepreneurs ou des hommes politiques qui s'intéressent au secteur de la radio. Leurs stations sont actives au moment des consultations populaires et deviennent ainsi la tribune rêvée des politiciens et autres candidats à des mandats électifs. En tout état de cause, la typologie des radios libres n'offre pas toujours dans la pratique quotidienne une réelle visibilité pour savoir qui fait quoi, comment et pourquoi ? Sans doute l'euphorie de la parole retrouvée et les effets quasi « magiques » du média radio en sont encore pour quelque chose. C'est aussi pour ces raisons

---

<sup>383</sup> *Kayira* en langue peul signifie bonheur, joie.

<sup>384</sup> ACCT, Agence de coopération culturelle et technique, devenue en 1995 Agence de la francophonie, s'appelle aujourd'hui, Organisation internationale de la francophonie (OIF).

que nous nous interrogeons sur l'utilité de la prolifération des stations et de la gestion de la parole radiophonique.

#### 2.4. Les Centres multimédias, lieux de diffusion des savoirs locaux<sup>385</sup>

En définitive, les réseaux répondent à un besoin d'organisation. Mais, il ne suffit pas d'occuper simplement et platement le terrain. Encore faut-il pouvoir donner la parole aux populations locales de façon concertée et profitable à tous. C'est à cela que s'essayent les centres multimédias que sont les CMC (Centre multimédia communautaire) et les CLIC (Centre local d'information et de communication)<sup>386</sup>. D'après notre enquête sur les terrains d'applications des nouvelles technologies au Mali, il nous a été signifié que le concept de centre communautaire vise « à traduire dans la réalité l'appropriation et l'usage sociale des nouvelles technologies. L'utilisation de la radio passe par les radios pour atteindre la masse critique »<sup>387</sup>

En effet, implantés au sein des radios communautaires, les CMC (Centre multimédia communautaire) offrent des services de téléphonie, de télécopie, de reprographie, et même de chargement de batteries de téléphones portables. L'objectif est non seulement de favoriser l'accès communautaire aux nouvelles technologies « par les communautés rurales à

---

<sup>385</sup> DEMBELE Alexis (en collaboration avec Christiane Sanou), 2010, « Appropriations des savoirs et formation à distance par les radios locales. Le cas du Mali ». *Distances et Savoirs*, n°8/2010. Réseaux de savoirs partagés, sous la direction de Alain Kiyindou, CNED Lavoisier, p. 41-52.

L'article approfondit ce point en se basant sur l'expérience d'une trentaine de radios privées et communautaires. L'objectif des opérations initiées par l'USAID et l'UNESCO est double pour les populations : accéder aux technologies de communication et faire partager grâce aux ondes les savoirs locaux.

<sup>386</sup> Cf. DEMBELE, Zufo Alexis, 2008 : 83-106. Nous soulignons dans ce travail la place importance que tenaient les radios de proximité dans la vulgarisation et l'accessibilité des nouvelles technologies comme la téléphonie, l'Internet, la télécopie, le scanner, etc.

<sup>387</sup> Cf. ANNEXES, *Entretien sur les centres multimédia au Mali*, Ousmane Bamba et Birama Diallo, Bureau Unesco-Mali, nov. 2006 : Ap258-265.

majorité analphabète »<sup>388</sup> mais aussi de « valoriser l'oralité »<sup>389</sup>, de « réhabiliter les langues locales »<sup>390</sup> et « les cultures locales » ; enfin, « d'ouvrir les populations autochtones au monde »<sup>391</sup>. Les CMC forment des laboratoires de fabrication d'émissions ciblées. Il faut faire en sorte que « les questions de développement, les questions communautaires »<sup>392</sup> soient abordées, que les auditeurs « profitent de la bibliothèque extraordinaire de l'Internet »<sup>393</sup>. C'est pour cela que les animateurs et journalistes sont tenus d'enrichir le contenu des émissions par des informations tirées des sites Internet. Cette expérience semble concluante comme nous l'indique le tableau de fréquentation d'une dizaine de CMC après trois années de fonctionnement.

N°	Sites	Institutions hôtes	Fréquentations	
			Hommes	Femmes
01	Dioila	Radio Jamako	276	54
02	Douantza	Radio Daandè	102	63
03	Gao	Radio Nataa	76	69
04	Koro	Radio Orona	67	7
05	Koutiala	Radio Jamana	-	-
06	Markala	Radio Jamakan	43	21
07	Niéna	Radio Teriya	-	-
08	Niono	Radio Céssiri	63	9
09	Ségou	Radio Fòkò	212	198
10	Sikasso		216	40
11	Tombouctou	-	-	

Tableau VII : Fréquentation par sexe des CMC pour le mois d'avril 2006

Sources : Archives USAID/HKI, Bamako, Avril 2006

<sup>388</sup> cf. ANNEXES, *Entretien sur les centres multimédia au Mali*, Ousmane Bamba et Birama Diallo, Bureau Unesco-Mali, nov. 2006 : Ap258-265.

<sup>389</sup> *Idem.*

<sup>390</sup> *Ibidem.*

<sup>391</sup> *Ibidem.*

<sup>392</sup> *Ibidem.*

<sup>393</sup> *Ibidem.*

Conçus sur le modèle précédent, la particularité des CLIC (Centre local d'information et de communication) porte sur « la valorisation du savoir local »<sup>394</sup>. D'ailleurs, tous les CLIC portent une dénomination en langue nationale : comme à Sikasso appelé *Séné Kunafoni Bulon* qui signifie en bambara « La maison de l'information agricole », à Gao *Bayray Fondaa*, en sonrai veut dire « Le Chemin du savoir », à Djenné, *Pinal* en foulfulde peul signifie « L'Eveil » ou encore à Bandiagara *Kibel guiné* dans la langue dogon se traduit par « Maison de la connaissance ».

N°	Sites	Institutions hôtes	Nom local
01	Bamako	Ecole de Daoudabougou	Yeelen so
02	Bandiagara	Mairie de Bandiagara	Kibel guiné
03	Bougoula	Mairie de Safé Bougoula	Safè kunafoniso
04	Bougouni	Mairie de Bougouni	Kunafoni jakatu
05	Djenné	Radio Jamana	Pinal
06	Gao	IFM	Bayray Fondaa
07	Kadiolo	Radio Folona	Kacème
08	Kidal	Mairie de Kidal	Assehar-n-musnat-d-aselmad
09	Kangaba	IFM	Mandé
10	Macina	Office du Niger	Kodon bulon
11	Mopti	Action Mopti	Fooyrè andal
12	Ouesséboougou	OHVN	Donniso
13	Ségou	ASDAP	Donniya bulon

Tableau VIII : Les Centres locaux d'information et de communication au Mali

Sources : Archives, UNESCO-Mali, Bamako, déc. 2005

Il faut dire qu'en raison de la pauvreté et du manque de sources d'énergie ce privilège d'accès aux ressources d'information et de communication demeure pour l'essentiel citadin. Les coûts de connexions permanentes par ondes radio restent élevés, même si la tendance va vers une diminution progressive.

<sup>394</sup> cf. ANNEXES, *Entretien sur les Centres locaux d'information et de communication*, Levy Dougnon, Radio Jamana, Djenné, nov. 2006 : Ap266-Ap.268.

## 2.5. Regards critiques

Aussi paradoxal que cela puisse apparaître, les observations critiques sur le paysage radiophonique au Mali, empruntent quelques instruments d'appréciations des productions d'écriture. « Mais qu'y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens parlent, et que leurs discours indéfiniment prolifèrent ? Où donc est le danger ? »<sup>395</sup> Même si elle est plutôt à visée philosophique, cette interrogation de Michel Foucault dans sa leçon inaugurale au Collège de France le 2 décembre 1970 a de quoi éclairer le terrain du phénomène de l'implantation des radios au Mali comme nous venons de le présenter. L'hypothèse formulée par le philosophe français est simple : « Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôles de conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité »<sup>396</sup>. Il nous semble que Michel Foucault cherche à insister sur la question d'ordre dans toute production du discours. La recherche d'une telle efficacité, à notre avis pourrait concerner aussi la radio. En l'occurrence, elle mettrait des repères dans le paysage radiophonique malien. Aussi épousons-nous entièrement les remarques de Michel Foucault. Nous faisons le constat d'une effervescence mais aussi nous vient une impression de cacophonie comme si dans le même temps tout le monde prenait et distribuait la parole en dépit de règles édictées. Serait-ce une conséquence de la rencontre entre l'oralité et le média de masse radio ? Aujourd'hui, avec plus d'une centaine de radios privées, est-il possible de différencier une radio commerciale, communautaire ou confessionnelle d'une radio publique ou de service public ?

Une autre question soulevée par l'explosion des stations de radio au Mali concerne la compétition féroce qu'elles se livrent entre elles en dépit des instances de régulations et de contrôle existants dans le domaine. Dans le

---

<sup>395</sup> FOUCAULT, Michel, 1971 :10.

<sup>396</sup> *Op.cit.* :10-11.

Bwatun par exemple, neuf radios sont ouvertes entre 1995 et 2001. Soit une augmentation de 400% (voir Tableau VII). Il s'ensuit une précarité pour les animateurs et les journalistes. C'est comme si nous avions affaire à un vent de sable avec une visibilité extrêmement réduite pour les voyageurs que sont les auditeurs. En effet, les radios naissent rapidement. La plupart d'entre elles disparaissent tout aussi vite ou dans le meilleur des cas changent de propriétaire.

N°	Localité	Station	Fréquence	Statut	Mise en fonction
1	San	Radio Betafo	91.00 MHZ	Associative	Janvier 1997
2	San	Radio Santoro	104.4 MHZ	Commerciale	Juin 1996
3	San	Radio Jigiya	92.8 MHZ	Confessionnelle	Décembre 1999
4	San	Radio Parana	100.6 MHZ	Associative	9 sept. 1995
5	Téné	Radio Benkadi	94.00 MHZ	Associative	Non précisée
6	Dieli	Radio Jekafo	99.1 MHZ	Communautaire	Non précisée
7	Tominian	radio parisin	103.6 MHZ	Confessionnelle	Non précisée
8	Tinani	Radio Benkadi	100.7 MHZ	Associative	Non précisée
9	Kimparana	Radio Sé	103.6 MHZ	Confessionnelle	Décembre 2001

*Tableau IX : Les radios locales dans le Bwatun (localité, fréquence, statut)*

*Sources : Enquête terrain, La radio dans les cercles de San et Tominian*

Sous réserve des qualités et de la fluidité qu'ils sont censés montrer, les réseaux interrogent le système de la communication par la radio dans les milieux usant de technologies moins avancées. Notre critique à leur endroit porterait principalement sur deux points. Premièrement, l'ambition des promoteurs penche plus vers la couverture du territoire national à l'instar de la radio publique d'Etat. Deuxièmement, le phénomène crée pour les radios du milieu rural une dépendance vis-à-vis des radios implantées en ville. Les premières devenant des caisses de résonance des deuxièmes, elles doivent diffuser des contenus faits ailleurs et donc éloignés des préoccupations de

proximité et du savoir local<sup>397</sup>. Dans le paysage où foisonnent les ondes de toute obédience et de toutes sonorités, nous proposons à présent une étude de cas : celui de Radio Parana dont nous avons déjà annoncé les caractéristiques au chapitre premier. Comment fonctionne-t-il ? Quel est son public ? Comment valorise-t-elle la pratique de l'oralité ?

---

<sup>397</sup> A une échelle transnationale, nous observons que les radios dites internationales (RFI, BBC, DW, Radio Vatican) ont signé des accords avec des radios locales. Par exemple, RFI, pour ses tranches d'information, est directement reprise par 47 radios locales au Mali.

## 3. LE CAS DE RADIO PARANA : LES CONTENUS ET LES PUBLICS

## 3.1. Identifications communicationnelles

Dans la première partie de ce travail, nous avons déjà situé Radio Parana comme facteur nouveau de communication dans la société des Bwa. A présent, nous voulons aborder son cas à travers le contenu de ses programmes et la réception des émissions proposées aux publics. Nous interrogerons aussi la pratique de l'oralité à travers le média de masse qu'est la radio en prêtant une attention aux interventions des conteurs, des artistes locaux comme par exemple les griots. Ainsi, les promoteurs de la station, ont fait composer un hymne pour l'inauguration officielle de la station le 9 septembre 1995. Il y est question des efforts consentis pour la création de la radio, des opportunités que celle-ci offre désormais à tous afin d'élargir les frontières des connaissances, de l'éducation, de l'information sur le monde d'aujourd'hui.

La radio est vue comme un moyen pour éduquer, informer, enseigner. C'est en définitive l'enjeu pour recevoir et « comprendre » le « monde présent ». Les auditeurs de la radio sont orientés vers cet objectif grâce au chant d'ouverture des émissions de la station. Les paroles que nous reproduisons ici le montrent bien.

<i>Wabe yu wa radio nyanamua</i>	Nous avons acquis notre radio
<i>Parana Radio nyanamua</i>	La belle Radio Parana
<i>Wa wure sian wa a wa do baria</i>	Nous en sommes fiers et disons merci
<i>Ta mu bè bo lé ?</i>	N'est-ce pas vrai ?
<i>Wabe yu wa radio nyanamua</i>	Nous avons acquis notre radio
<i>Parana Radio nyanamua</i>	La Belle Radio Parana
<i>Wa wure sian wa a wa do baria</i>	Nous en sommes fiers et disons merci
<i>Ta mu bè bo lé ? (bis)</i>	N'est-ce pas vrai ? (bis)
<i>Mi buaru zama</i>	Vous, l'assemblée réunie !
<i>Diminyan cuini diminyan</i>	Le monde d'aujourd'hui
<i>Nuu to ma famu ho fio</i>	Nul ne peut le comprendre



<p><i>Fwa o nyi ciri a mu we zozo</i>  <i>Ta mu bè bo le ?</i>  <i>Mi buaru zama</i>  <i>Diminyan cuini diminyan</i>  <i>Nuu to ma famu ho fio</i>  <i>Fwa o nyi ciri a mu we zozo</i>  <i>Ta mu bè bo le ? (bis)</i></p>	<p>S'il n'écoute avec précaution et attention  N'est-ce pas vrai ?  Vous, l'assemblée réunie !  Le monde d'aujourd'hui  Nul ne le comprend  Que s'il écoute avec précaution et attention  N'est-ce pas vrai ? <i>(bis)</i></p>
<p><i>Mi buaru zama</i>  <i>Wa Parana Radio fasi vo</i>  <i>A ho we le de'eri wa wure</i>  <i>A wa wure famu ho diminya</i>  <i>Wa de 'oro wa yirè na a ho yi se</i>  <i>Ta mu bè bo le ?</i>  <i>Mi buaru zama</i>  <i>Wa Parana Radio fasi vo</i>  <i>A ho we le de'eri wa wure</i>  <i>A wa wure famu ho diminya</i>  <i>Wa de 'oro wa yirè na a ho yi se</i>  <i>Ta mu bè bo le ? (bis)</i></p>	<p>Vous, l'assemblée réunie !  Notre Radio Parana est créée  Pour qu'elle nous éduque tous  Pour que tous nous comprenions le monde  Faisons en sorte qu'elle rayonne  N'est-ce pas vrai ?  Vous, l'assemblée réunie !  Notre Radio Parana fondée  Pour nous éduquer tous  Pour que tous nous comprenions le monde  Faisons donc en sorte qu'elle rayonne  N'est-ce pas vrai ? <i>(bis)</i></p>
<p><i>Mi buaru zama</i>  <i>Wa ma yu wa Radio vo</i>  <i>Wa wure we se ho tuite</i>  <i>A ho déni wa ma nè</i>  <i>Ta mi nyan bu le</i>  <i>Ta mu bè bo lé ?</i>  <i>Mi buaru zama</i>  <i>Wa ma yu wa Radio vo</i>  <i>Wa wure we se ho tuite</i>  <i>A ho déni wa ma nè</i>  <i>Ta mi nyan bu le</i>  <i>Ta mu bè bo lé ? (ter)</i></p>	<p>Vous, l'assemblée réunie !  Nous avons acquis notre radio  Tous, captons-la toujours  Pour qu'elle éduque chacun  Entendez cela  N'est-ce pas vrai ?  Vous, l'assemblée réunie !  Nous avons acquis notre radio  Tous, captons-la toujours  Pour qu'elle éduque chacun  Entendez cela  N'est-ce pas vrai ? <i>(ter)</i></p>
<p><i>Ta mu bè bo lé</i>  <i>Ta mu bè bo lé</i>  <i>Ta mu bè bo lé</i>  <i>Bu bo a vè a</i>  <i>Wa Radio wa de'eni wa</i></p>	<p>N'est-ce pas vrai ?  N'est-ce pas vrai ?  N'est-ce pas vrai ?  C'est la vérité  Que notre Radio nous enseigne</p>

<p><i>De'eni wa</i></p> <p><i>Changement de rythme (naboo) - Rythme d'appel, de rassemblement : joyeux</i></p> <p><i>Parana yee, de'eni wa</i>  <i>Parana yee, de'eni wa</i>  <i>Radio Parana, de'eni wa</i></p> <p><i>Changement de rythme (yira-sian) -Pour inciter au travail pour les champs, pour piler le mil : énergique</i></p> <p><i>Wa wure lo</i>  <i>o de'eni wa, de'eni wa, de'eni wa (bis)</i>  <i>Ba bara to mana, De'eni wa</i>  <i>Ba hana to mana, De'eni wa</i>  <i>Yira to mana, De'eni wa</i>  <i>Ti'ara to mana, De'eni wa</i>  <i>Hanyira to mana, De'eni wa</i>  <i>Zama to mana, De'eni wa</i></p> <p><i>Wa wure lo</i>  <i>o de'eni wa, de'eni wa de'eni wa (bis)</i>  <i>De'eni wabe, de'eni wa</i>  <i>A wa ha'iri we sin</i>  <i>De'eni wabe, de'eni wa</i>  <i>A wa zu ho diminyan be</i>  <i>De'eni wabe, de'eni wa</i>  <i>O hè wa yira</i>  <i>Wa wure lo</i>  <i>o de'eni wa, de'eni wa de'eni wa (bis)</i></p>	<p>Nous éduque</p> <p><i>Changement de rythme (naboo) - Rythme d'appel, de rassemblement : joyeux</i></p> <p>Parana, éduque-nous !  Parana, enseigne-nous !  Parana, informe-nous !</p> <p><i>Changement de rythme (yira-sian) -Pour inciter au travail pour les champs, pour piler le mil : énergique</i></p> <p>Nous te le demandons,  éduque-nous, enseigne-nous, informe-nous <i>(bis)</i>  Les hommes sont venus : enseigne-nous  Les femmes sont venues : enseigne-nous  Les garçons sont venus : enseigne-nous  Les filles sont venues : enseigne-nous  Les enfants sont venus : enseigne-nous  L'assemblée est venue : enseigne-nous</p> <p>Tous nous disons  éduque-nous, enseigne-nous, informe-nous <i>(bis)</i>  Eduque-nous, éduque-nous  Pour que notre esprit soit fertile  Enseigne-nous, enseigne-nous  Pour que nous connaissions le monde  Informe-nous, informe-nous  Ouvre nos yeux  Tous nous disons  Enseigne-nous, éduque-nous, informe-nous <i>(bis)</i>.</p>
---	--

Que cherche à communiquer l'hymne introductif de la radio ? L'histoire de ce chant remonte à juin 1995. En effet, suite aux essais techniques nécessaires avant l'attribution officielle de la fréquence par le ministère en charge de la communication, nous avons demandé à Pakouéné François Goïta, enseignant et griot, de nous composer une chanson qui

servirait d'antenne d'ouverture de la station chaque jour. Quelques idées furent échangées. Et trois mois plus tard, il est venu présenter le résultat aussitôt avalisé par le comité de réflexion de la radio. A analyser de près le départ, l'accent est porté sur la participation communautaire à la création, à la réalisation et à la bonne marche. C'est une méthode qui, depuis longtemps a fait ses preuves dans le domaine de la radio implantée en milieu rural. Il s'agit de diffuser et de partager l'information ; de valoriser le patrimoine culturel des zones couvertes ; de sensibiliser et de mobiliser la population autour des thèmes majeurs dans les différents domaines du développement. La radio est souhaitée comme un moyen d'expression pour les villageois qui peuvent par ce canal échanger leurs idées, expériences, savoirs, savoir-faire ou dialoguer avec les décideurs. La notion de participation doit être considérée comme une volonté de partage de la parole. Le message est reçu très tôt par les promoteurs de la radio. Ils créent et forment le réseau des correspondants des secteurs<sup>398</sup> et mettent en place l'Association pour la Promotion de la Communication Rurale<sup>399</sup> (ASPCR), mise en place par des villageois pour soutenir la radio. Ces deux éléments sont certainement les clés du succès de Radio Parana car elles permettent et instituent la prise de parole par les auditeurs ou leurs représentants.

### 3.2. Contenu des programmes et langues de diffusion

#### 3.2.1. La grille des programmes

Un aperçu sur la grille des programmes donne une idée du contenu et de la nature des émissions produites et réalisées par Radio Parana. Aussi, à

---

<sup>398</sup> La zone de rayonnement de la Radio est divisée en cinq secteurs (Touba, Mandiakuy, Tominian, San et Sokoura) où est constitué un groupe de deux à trois personnes chargé de recueillir les nouvelles locales (par enregistrement ou prise de notes) et de les faire parvenir à la station. Ces correspondants assurent aussi le contenu de l'émission « Vie des secteurs », collectent les « Avis et communiqués », vendent les produits de la radio (cassettes d'artistes, recueils de contes, casques ou bics frappés du logo de la radio, etc.).

<sup>399</sup> ANNEXES A6.3, *Récépissé Association des auditeurs*, Ap 250.

Constituée de représentants des auditeurs, des partenaires et du promoteur, l'ASPCR porte le récépissé n°0525/MAT-S/DNAT du 10 août 1994 et est régie par l'ordonnance n°41/PCG du 28 mars 1959 sur les associations en République du Mali

l'occasion du premier anniversaire de la station le 9 septembre 1996, des artistes locaux, les griots de Kouansankuy offrirent aux auditeurs une chanson. Cette performance indique fort bien ce qui est attendu des contenus. La radio remplit des fonctions et joue des rôles très variés. Elle favorise la diffusion rapide d'informations courantes (décès, naissances, perte, etc.) comme l'indique le chant suivant :

Parana est puissant

Radio Parana est puissante

Au point que tout le territoire de San en ressent les bienfaits

1 - Le premier bienfait

Oui le tout premier bienfait

C'est que toutes langues du monde y sont parlées

2- Le deuxième bienfait

Si un de tes parents est perdu, si un de tes parents s'est égaré

Monte à Radio Parana

3 - Si ton cheval est égaré

Si ton bœuf est égaré, ou si ton âne est perdu

Viens à Radio Parana

4 - Si ton père meurt

si ta mère décède, ou si ton frère quitte ce monde

Presse-toi à Radio Parana

5 - C'est la volonté du comité de San

Que vive Radio Parana

C'est pourquoi la Radio leur envoie ce message de félicitation.<sup>400</sup>

En ce qui concerne la grille des programmes, elle connaît une progression suivant le développement de la station. Dans la période des essais de juin à septembre 1995, le programme est réduit à de la musique locale, nationale et internationale de 16 heures à 20 heures. Après l'inauguration, de vraies émissions produites sur place sont retransmises. Depuis le 9 septembre 2005, une tranche matinale entre dans la grille. Elle permet de relayer pendant deux heures les émissions de la radio nationale. Notamment le journal radiodiffusé (en français) ainsi que les avis et communiqués dont les auditeurs habituels sollicitaient la réception.

---

<sup>400</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p.134-136.

# CHAPITRE QUATRIEME : LA RADIO, INSTRUMENT DE PRATIQUE D'ORALITE

Horaire	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Dimanche
5h58	Ouverture - Indicatif de la station Lecture du programme						
6h05	Synchronisation avec l'ORTM						
7h00							
8h30	Avis et Communiqués						
9h00	Fin du Programme matinal					Ouverture - Programme	
10h00						Débat sur le développement local	Connaissance du milieu local
11h00							
12h00							
INTERMEDE							
15h58	Ouverture - Indicatif de la station Lecture du programme						
16h05	Le Saint du Jour						
16h15	Ephémérides			Jeudi des Enfants	Ephémérides	L'Evêque et son Peuple	Emission religieuse
16h30	Journal parlé - Actualités				Journal parlé - Actualités		Actualités (bomu - bamana)
16h45	Secteur de Mandiakuy	Secteur de San	Secteur de Tominian	Secteur de Touba	Secteur de Sokoura	Humour	Art & Culture
17h00	Service Femmes	Service Bible	Service Pédagogie	Service Mouvements	Service Santé	La Fièvre du samedi	Le concert des auditeurs
18h00	Le Monde rural						
18h40	Sports	Le club des Amis		Planète Science	Le club des Amis		
19h00	Publicité - Avis et communiqués						
19h30	Patrimoine culturel	Droits et devoirs	Tradition et Modernité	Contes et Légendes (bamana)	Théâtre - Anthologie - Mystère	Mémoire d'un continent	Contes et Légendes (bomu)
19h58	Indicatif de la station					Animations musicales	
20h00	Fermeture des émissions						
21h00							
22h00							

Tableau X : Grille des programmes de Radio Parana, Année 2008-2009

Sources : Archives, Centre de communication de Parana, San

N°d'ordre	Domaines d'émission	Temps hebdomadaire	Pourcentage
N°1	Développement	8 h 30	32%
N°2	Culture	4 h 15	16%
N°3	Variétés	4 h	16%
N°4	Informations	3 h 30	14%
N°5	Religion	2 h 55	10%
N°6	Divers	2 h	6%
N°7	Débat	2 h	6%

Tableau XI : Classement et volume horaire par semaine.

*Répartition de la programmation de Radio Parana selon les centres d'intérêt (octobre 2008)*

Comme radio de proximité, la station de Parana consacre un temps quotidien pour les « *Avis et communiqués* » qui concernent les manifestations, les objets ou animaux perdus, les réunions, etc. Il en est de même pour les messages personnels, les avis de naissances ou de décès les programmes de tournées de certains tradi-praticiens locaux. La radio joue aussi un rôle de « téléphone communautaire ». Ainsi, il arrive de retransmettre un message en direct lorsque qu'un appel urgent arrive de l'extérieur. Vingt minutes sont consacrées chaque jour aux *Actualités* préparées à partir des dépêches d'agences, des bulletins des grandes stations nationales et internationales. La culture locale avec l'émission *Traditions et Modernité* aborde les questions des changements sociaux, des coutumes ou encore de l'utilisation de l'argent. Les émissions musicales proposent des artistes du terroir (*Balani-Show*) mais aussi la connaissance des dernières sonorités africaines en vogue dans les soirées (*Variétés et Fièvre du samedi*). La santé, la pédagogie, la femme et l'enfant trouvent également leur place dans la grille (*Info-services*). L'on fait appel aux conseils de tel ou tel secteur ou bien on couvre les événements survenus les concernant. L'histoire locale est aussi abordée. Il s'agit d'interroger les anciens ou les chefs de clan afin qu'ils racontent l'origine de leurs familles, de leur village ou pour fournir une explication à une tradition donnée (*Culture et Mémoire d'un continent*).

Cependant, le cœur des émissions se focalise sur les conseils agropastoraux. Radio Parana est implantée en milieu rural, c'est pourquoi tout ce qui se rapporte aux techniques agricoles, à l'entretien des animaux, à la sauvegarde de l'environnement fait l'objet de reportages, d'interviews ou de microprogrammes (*Le Monde rural*). Enfin, du temps ludique et pédagogique est réservé aux enfants comme aux adultes (*Le Jeudi des Enfants* ; *Contes et Légendes*). L'émission « *Contes et Légendes* » passe deux fois par semaine dans les deux langues les plus parlées dans la zone couverte par la radio. Ces moments sont attendus des auditeurs. Nous approfondirons les motifs de telles positions réceptives dans notre prochain chapitre.



1. Sekou Traoré (casque), animateur de l'émission « *Le Jeudi des Enfants* »



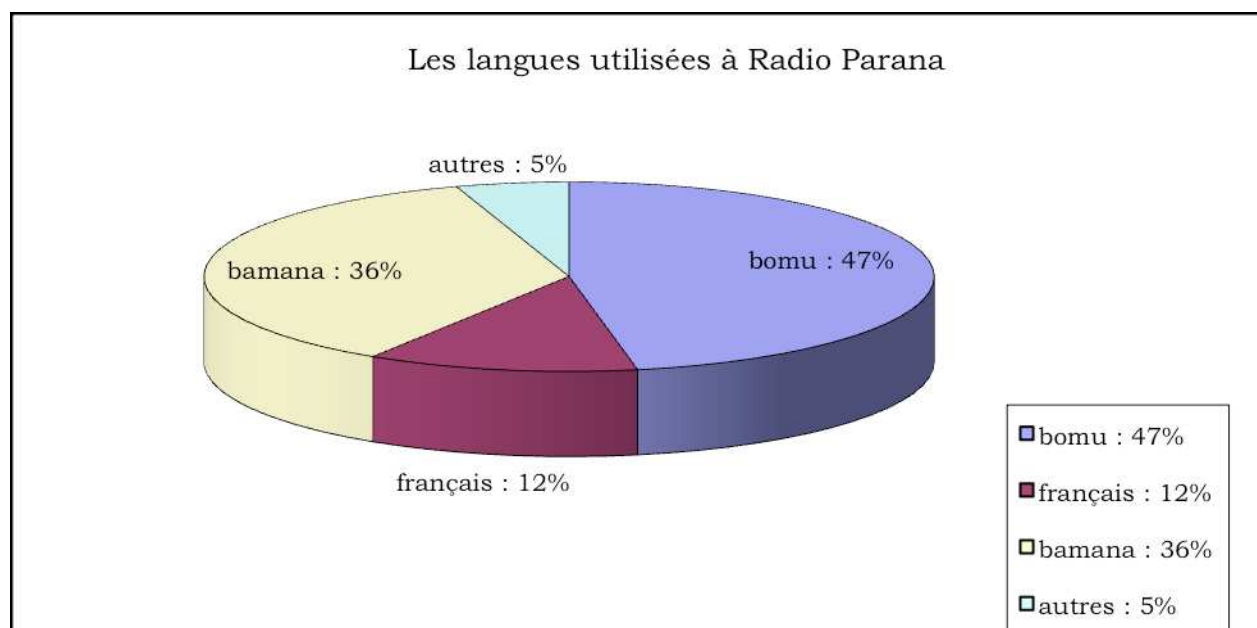
2. Irénée Diarra (casque), réalisateur de l'émission « *Les Amis de Radio Parana* »

*Emissions en direct à la radio (Parana, 2006) [photos : A.Dembélé]*

### 3.2.2. L'enjeu des langues nationales

Les langues dans lesquelles sont produites et réalisées les émissions sont le *bomu* (environ 47%), le *bambara* (36%), le français (12%) et d'autres langues (5%). Les deux premières représentent les locuteurs les plus nombreux de la zone de couverture de la radio et le français, pour ce qu'il est la langue officielle du Mali (*Tableau VIII*). D'autres langues telle que le *mamara*, le *dogon*, le *fulfulde* ou le *sonrai* dont les récepteurs constituent un nombre infime sont utilisées occasionnellement soit pour des avis en urgence soit au cours d'une émission de variété. Plus qu'ailleurs, les radios africaines sont sans cesse confrontées au multilinguisme pour l'organisation de leurs programmes. A Radio Parana, les émissions sont produites tantôt

dans une des langues mentionnées, tantôt dans l'autre. La cohabitation entre les langues ne va pas toujours de soi. Tels locuteurs minoritaires en nombre par rapport à l'ensemble voudraient eux aussi pouvoir recevoir les émissions. En règle générale, le territoire détermine le choix de la langue ou le droit à la langue. Chaque langue doit pouvoir occuper dans la radio la place qu'elle occupe réellement dans la société. Cela ne veut pas dire que toutes les langues ont droit à une place égale à l'antenne, des rendez-vous hebdomadaires peuvent satisfaire une exigence d'identité.



*Figure III : Langues en usage à Radio Parana*

### *3.2.3. Regards critiques : la radio comme un « arbre à problèmes »*

La grille des programmes et l'usage de plusieurs langues dans les émissions donnent de Radio Parana l'image d'un « l'arbre à palabre ». Les sujets les plus divers y sont abordés. Le souci de rejoindre chaque locuteur de l'espace couverte par la radio est pris en compte. Or, les demandes des auditeurs sont souvent contradictoires et les prestations des animateurs approximatives. Une telle telle pression transforme facilement l'arbre à palabre en « arbre à problèmes ». Car, aussi équilibrée et fournie que soit une grille des programmes, sa réception auprès des auditeurs détermine son



efficacité. Le professionnalisme des journalistes, des animateurs et des techniciens doivent se la réapproprier en tant que « experts en oralité ».

Pour mieux s'imprégner des difficultés vécues, des questions soulevées ou en embuscade dans l'utilisation de la radio en milieu rural, nous recourons à la méthode d'analyse appliquée dans l'évaluation des radios communautaires en Afrique<sup>401</sup> qui consiste à dresser : « l'arbre des problèmes » ou « l'arbre à problèmes ». En quoi consiste-t-elle ? Il s'agit de la construction d'un référentiel stratégique permettant d'apprécier d'une part la cohérence interne (relations entre les acteurs et le public cible) et d'autre part la cohérence externe (complémentarité et synergie avec les objectifs de « développement »). En avril 2003, les évaluateurs de Radio Parana ont utilisé cette méthode en deux étapes sous la supervision d'un sociologue des médias. D'abord, une vaste enquête auprès des auditeurs pour recueillir leurs appréciations sur le contenu des émissions, le temps de leurs diffusions, les langues dans lesquelles elles passent à l'antenne, la maîtrise et le professionnalisme des animateurs et des journalistes. Puis, il s'est tenu un atelier de réflexion avec les animateurs, les dirigeants et les promoteurs de la radio afin de rendre compte des résultats de l'enquête et de discuter des solutions à apporter aux insatisfactions, aux attentes, aux propositions. Elaborer l'arbre à problèmes donne l'occasion à tous ceux qui sont concernés par la radio de discuter des problèmes spécifiques ou d'en isoler un de façon particulière, d'agir ensemble ou avec l'aide d'un spécialiste sur ce problème, de définir une stratégie de communication ou de proposer les solutions qui conviennent.

---

<sup>401</sup> *Rapport d'évaluation de Radio Parana*, 2003, p.39.

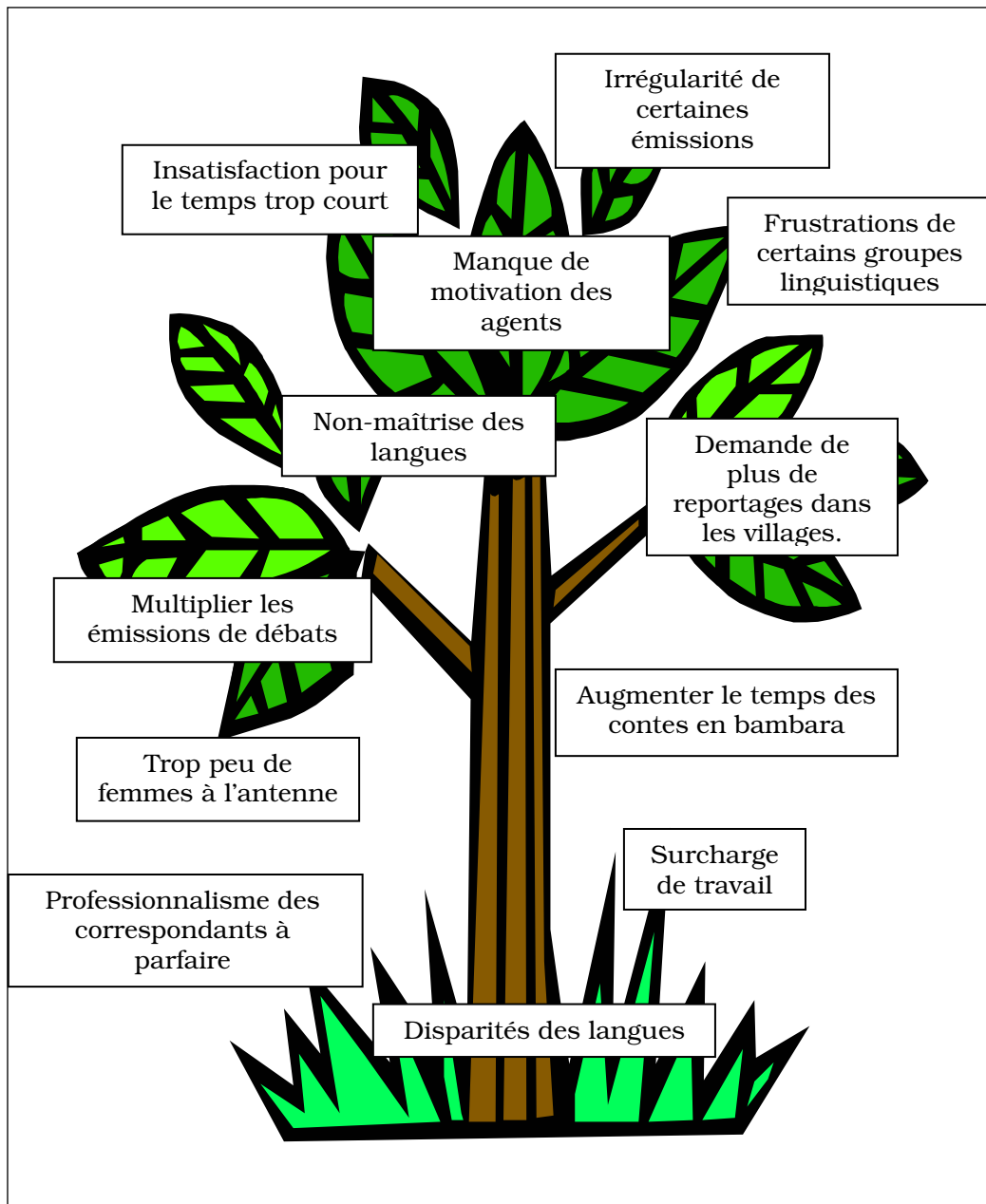


Schéma 3 : « L'Arbre à problèmes » de Radio Parana

Dresser « L'arbre à problèmes » apporte deux avantages dans la perception du média radio. En premier lieu, il permet de redéfinir les choix de départ, de revoir certaines orientations qu'on s'était fixées et qui peut-être, au regard des évolutions et des circonstances n'ont plus cours. En deuxième lieu, comme a su le souligner l'article de Sylvie Capitant<sup>402</sup>, analysant le cas du Burkina Faso, cette méthodologie « pallie » au manque d'étude d'audience telle qu'elle est pratiquée dans la plupart des médias en Europe. Elle renouvelle surtout la notion d'accessibilité en recentrant l'étude sur les publics et en intégrant les pratiques médiatiques locales.

Avec « L'arbre à problèmes », nous pouvons aussi évoquer le concept de la parole. Cette parole donnée et reçue ou discutée constitue la matière à communication dont depuis longtemps se sont emparées les radios locales. Avec tout ce que cela comporte d'adaptation à un paysage polyglotte. Les mentions de « frustrations de certains groupes linguistiques », « trop peu de contes en bambara », « énormes disparités des langues », etc., sont quelques éléments révélateurs de la question de la langue. Alors que tout semblait indiquer une certaine ouverture (utilisation des trois langues), certains auditeurs, par ces réclamations, demandent à être reconnus et montrés/entendus dans leurs identités culturelles. Du côté des animateurs et des journalistes, l'appréciation concerne la maîtrise des langues. D'autres difficultés majeures sont révélées dans le tableau : il y a la question du genre : « petit nombre de femmes pour l'antenne ». On sait qu'entre 10 h et 12 h, 70% de l'auditoire des radios de proximité sont les femmes. En effet, dans les cours des habitations, à l'heure des travaux ménagers, il y a souvent un poste récepteur diffusant des salutations, des conseils, des variétés musicales.

L'arbre à problèmes, comme moyen de remise en cause des orientations ou des pratiques de radio de proximité, n'a de sens et de

---

<sup>402</sup> CAPITANT, Sylvie, 2008, « La radio en Afrique de l'Ouest : un média carrefour sous-estimé ? Le cas du Burkina Faso », *Réseaux*, n°150, vol. 26, p. 189-217.

stratégie communicationnelle que s'il produit des solutions. Celles-ci devraient favoriser la prise de parole, permettre une meilleure circulation de cette parole, quelle que soit la langue utilisée par les auditeurs et les animateurs.

### CONCLUSION DU CHAPITRE QUATRIEME

La radio, média de masse, vise le plus grand nombre. Elle est populaire en Afrique de façon générale et au Mali en particulier au regard du nombre des stations existantes. Dans ce pays, notre terrain d'enquête, la libéralisation des ondes et la mise en place d'un cadre juridique ont mis fin au monopole d'Etat sur l'information. La pluralité des types de radio et l'usage des langues nationales dans les émissions donnent de nouvelles opportunités à l'oralité.

Au fil de ce chapitre, nous avons tenté de souligner la diversité des types de radios de proximité. Les moyens utilisés en ressources humaines et en équipements sont tout aussi divers d'une région à l'autre, d'un initiateur à un autre. Certes, tout cela constitue un atout pour l'expression plurielle. Cependant, en observant de près une station locale, nous voyons les limites et les fragilités de la radio en Afrique, tiraillée qu'elle est entre une demande forte et une offre exigeant professionnalisme, plurilinguisme et mobilité. Toutes ces difficultés indiquent des enjeux dont le plus immédiat passe par la prise de parole.

La radio en Afrique un média populaire dans le sens où elle permet d'atteindre de nombreuses personnes à la fois. Au Mali, ce succès tient moins à « l'actualité chaude » (information) donnée à entendre qu'à l'usage qu'on en fait. C'est le tam-tam du village. Or un « tam-tam d'aisselle » est de toutes les circonstances de la vie : naissances, décès, fêtes, marchés, travaux, palabres, etc. La radio, dans les contextes et les situations que nous avons exposés dans le premier chapitre, devient ce vestibule qui permet à la parole des anciens mais aussi des autres – sans qu'ils ne se déplacent – d'atteindre le maximum de gens en même temps. Elle porte une culture, de l'histoire, des divertissements, un patrimoine de langues et une mémoire des traditions, dont l'enseignement par les contes. Comme nous avons choisi de porter l'intérêt sur la pratique du conte à la radio et analysons maintenant les postures de ce genre oral lorsqu'il vient à être entendu et reçu par un public que le conteur ne sent ni ne voit forcément. Tel sera l'objet du chapitre cinquième.

CHAPITRE CINQUIEME  
CE QUE CONTER A LA RADIO VEUT DIRE

1. *Les conditions sociologiques de la parole du conte*
2. *Structures et contenu du conte*
3. *Ce que communique le conte*

Comprendre la radio comme un instrument d'oralité nous a permis de jeter concrètement un regard sur une station implanté en contexte et en situation d'oralité. Le paysage médiatique africain et particulièrement malien que nous venons d'explorer peut-il transformer l'oralité ? Nous proposons de répondre à cette question par la pragmatique lorsqu'elle permet de décoder « les effets du discours sur les locuteurs/auditeurs »<sup>403</sup>. Notre interrogation s'énonce alors comme suit : quelles manifestations langagières, de production, de pratiques et de réceptions peut-on avoir du conte à la radio ? Il s'agit d'abord de comprendre la notion de l'oralité médiatisée en nous appuyant sur les contes recueillis et diffusés. Nos instruments de théorisation étant infimes, notre approche est résolument descriptive. Cependant, lorsque cela sera nécessaire, nous proposerons tel ou tel point de vue, formulerons quelque hypothèse, attirerons l'attention sur l'un ou l'autre élément de compréhension du contexte en étude.

Commençons par quelques précisions. Par pratique du conte, il faut entendre d'abord un « acte de langage ». Cette notion renvoie à celle de « production verbale », d'énonciation, de « parole », voire de « performance ». Le conte fait partie de l'ensemble des pratiques sociales verbales, que ce soit des pratiques de production, de transformation ou de reproduction.

---

<sup>403</sup> ARMENGAUD, Françoise, 1985 : 4.

Parler de pragmatique du conte, c'est aussi insister sur la dimension praxéologique du récit. Le récit dit quelque chose à la société qui l'émet, le reçoit et le diffuse. Comme toute pratique sociale, les contes sont déterminés et contraints par le social. En même temps, ils y jouent un rôle, celui de contribuer à la « transformation » du milieu. Dans cette perspective, le langage du conte n'est pas seulement une représentation des structures sociales ; il en est un composant à part entière pour fustiger une attitude, pour traduire un comportement, pour peindre une valeur ou une méprise. Conter, parler en se référant au conte comme le font les Bwa, n'est pas seulement une activité représentationnelle, c'est aussi un acte par lequel on cherche à modifier l'ordre des choses, à faire bouger les structures sociales<sup>404</sup>. En cela, tout discours, dans sa production et sa circulation peut être examiné comme un processus de transformation. C'est en cela que le conte radiophonique va au-delà du divertissement.

Nous l'avons déjà souligné : le conte est le fils aîné de la parole. En ce sens qu'il est un genre à part dans les formes et les genres de l'expression orale. Avec ce chapitre, il s'agit de marquer en quoi cette « spécialité » imprimée par le conte à la parole interagit avec la radio, le média de la parole. Pour illustrer notre propos, nous avons choisi trois contes tirés de notre corpus. *L'Orphelin*<sup>405</sup> aborde l'enfant maltraité, *Qui sont les Diarra ?*<sup>406</sup> parle de l'origine du clan des Diarra, enfin *l'Infirme et l'Aveugle*<sup>407</sup> relate les hauts et les bas des relations en amitié et en couple. Tous ces contes sont

---

<sup>404</sup> CAMBON Emmanuelle, Isabelle LEGLISE, 2008 : 15-38.

Dans cet article, les auteurs se placent dans le cadre d'une sociologie du langage. Ils abordent les pratiques langagières comme éléments formateurs du discours. Pour eux, le langage serait plus un monde à part qu'une représentation de celui-ci. Un autre élément intéressant de l'étude consiste en une analyse approfondie du rapport entre langage et fonctionnement social.

<sup>405</sup> Cf. ANNEXES, *Contes utilisés*, A p. 22 - A p. 33.

<sup>406</sup> Cf. ANNEXES, *Contes utilisés*, A p. 34 - A p. 69.

<sup>407</sup> Cf. ANNEXES, *Contes utilisés*, A p. 70 - A p. 90.

transcrits et annotés en annexe de ce travail. Cependant, nous nous y référons dès qu'il s'agit de d'illustrer un argument ou un point de discussion. Un bref aperçu du contenu permet de voir qu'il s'agit respectivement de récit étiologique, éthique et social.

Avec le présent chapitre, dans un premier temps, nous présentons les conditions sociologiques du conte en milieu traditionnel oral et les conditions de recueil des contes qui font l'objet de l'émission radiophonique « Contes et Légendes » de Radio Parana. Diffusé à la radio, le conte envoie ces genres de message à des récepteurs plus nombreux que dans le cadre du village. C'est pour cette raison qu'une part des missions que se sont assignées les stations de radio au Mali consiste à les recueillir, à les diffuser, à les conserver sur bande magnétiques ou en numérique. Dans la pratique du conte, il faut relever un paradoxe de la tradition orale, à savoir que ce genre de récit « n'a pas de père », autrement dit c'est une œuvre sans « auteur ». En effet, les conteurs que nous avons rencontrés disent reprendre avec leurs voix et leurs mots ou leur musique ce que d'autres ont dit et fait avant eux. En d'autres termes, selon le mot d'un fin observateur des sociétés traditionnelles : « Ils font du neuf avec des choses anciennes qui ne leur appartiennent pas »<sup>408</sup>. Ici le répertoire n'est qu'un ensemble de visites successives des « fonds oraux communs ». Quid alors des notions de droit d'auteur et de propriété intellectuelle telles qu'elles sont aujourd'hui par les organisations internationales ? Ainsi, les productions orales viennent rappeler les « contraintes » de la création de l'œuvre orale qu'est le conte. En même temps, nous sommes placés devant deux conceptions difficilement conciliables de la propriété intellectuelle : l'une mûrie et appliquée dans les sociétés de tradition écrite et l'autre en vigueur et en construction dans les situations et les contextes d'oralité.

Dans une deuxième position, en nous référant toujours aux trois récits ci-dessus mentionnés, mais aussi au corpus tirés des trente-trois cassettes

---

<sup>408</sup> SANON, Anselme Titianma, 1975 : 25.



de *Contes du pays bo*, nous dégagerons les éléments qui donnent au conte une forme partout repérable. Nous tenterons d'analyser la structure avant de nous pencher sur le contenu. Comme récit, le conte se caractérise par une construction qui s'apparente au reportage en radio. Quelles stratégies les conteurs utilisent-ils pour parler non plus seulement à un public restreint, visible, sensible mais aussi à celui imaginé et imaginaire qu'est l'auditoire de radio si composite et si multiple ? Les bons conteurs sont comparables aux bons dramaturges ou encore à de bons reporters (avec toutefois la différence majeure que ces derniers – déontologiquement – doivent décrire et s'appuyer sur les faits). Ceux qui savent donner du suspense, « inventent » les situations les plus cocasses, projettent les fins les plus risquées.

Enfin, avec la troisième étape, nous tenterons de décrypter ce que communique le conte. Qu'y lit-on ? A qui s'adresse-t-il ? Pourquoi utilise-t-il tel terme et pas tel autre ? Autrement dit quels sont les enjeux de la réception du conte ? Il est vrai, que la radio donne au conte un public plus large, un espace de réception plus grand. Comme pratique langagière, le conte constitue un moyen par lequel la société voit et se voit. Il en critique les dérives, les insuffisances mais exhorte aussi cette société à prendre les moyens de sa construction. La part de fiction véhiculée par le conte incline au rêve à des situations meilleures ou idéales. La cohabitation des personnages aussi divers que multiples du conte vient rappeler les intérêts parfois contradictoires de la société, les intentions individuelles, bonnes ou malveillantes dans telle ou telle entreprise humaine. Le conte, sous le couvert du divertissement, de la pédagogie, de la philosophie en somme, cherche à proposer du sens et du lien. Et ce, au travers du spectre de thèmes dont les conteurs talentueux se font les messagers.

## 1. LES CONDITIONS SOCIOLOGIQUES DU CONTE

### 1.1. Corpus de contes

Les contes sur lesquels se base notre étude proviennent tous de l'émission radiophonique « Contes et Légendes » de Radio Parana. En 2008, on répertoriait 185 contes repartis dans 33 volumes de cassettes audio. Plus de 95% de ces contes ont été enregistrés dans les villages dans les conditions d'énonciation comme décrites avant. Les autres 5% le furent « en direct » lors d'évènements comme le passage d'un conteur à la station ou pendant les célébrations de l'anniversaire de l'ouverture officielle de la radio tous les 9 septembre. Les 22 conteurs et les 10 conteuses proviennent de 15 villages différents<sup>409</sup>. Les difficultés pour recueillir les contes ne viennent pas toujours de là où on les attendait. La présence du magnétophone et la perspective d'une « mise en boîte » de la voix du conteur ont refroidi ou enthousiasmé plus d'un (e) conteur-teuse. Généralement, l'enregistrement se passe en public dans le village du conteur. Le jour propice est plutôt le jour du marché ou celui du dolo<sup>410</sup>. Pour le conteur, son répondant et quelques membres privilégiés de l'assistance, il faut prévoir quelques bidons de bière de mil. Cette boisson est censée animer la causerie. Le conteur sera d'autant plus reconnaissant et plus créatif. Dans le temps préparatoire à l'ouverture de la radio (de décembre 1994 à juin 1995)<sup>411</sup>, un des animateurs a parcouru les villages pour enregistrer soit avec un Nagra soit avec un Marantz<sup>412</sup>. Par la suite, les correspondants de secteurs, dans le cadre de

---

<sup>409</sup> Nous avons dressé une liste des conteurs qui interviennent sur Radio Parana dans la partie consacrée aux *Sources et Bibliographie générale*, p. 332.

<sup>410</sup> Le *dolo*, c'est la bière de mil. Elle se boit généralement en groupe et est présente à de nombreuses manifestations festives ou de rencontres au village.

<sup>411</sup> Jean-Gualbert Dembélé, aujourd'hui directeur des programmes de la station, a consacré plusieurs sorties pour l'enregistrement des contes à Ira avec Alexandre Coulibaly en 1994. Après le démarrage des émissions, plusieurs contes ont été rapportés par les correspondants de secteurs, plus proches des conteurs dans les villages.

<sup>412</sup> Marques de magnétophone : le Nagra enregistre sur la bande magnétique et le Marantz fonctionne avec les cassettes audio.

leur travail consistant à faire remonter les informations locales recueillent eux aussi les répertoires de tel homme ou de telle femme dont on leur signale le talent. Quelques critères sont fixés pour que les contes ainsi recueillis passent à l'émission : la qualité de la prise de son, la longueur du récit, la qualité de la voix de celui ou de celle qui conte, la pertinence du contenu (sujet abordé).



1. Alexandre Coulibaly, conteur



2. Etienne Koné, conteur

*Séance de contage retransmise en direct à la radio  
(Rencontres de Parana, juillet 2005) [Photos : Cécile Leguy]*

### 1.2. Aspects sociologiques : le temps, les énonciateurs et le public

Comment conte-t-on ? Qui conte, qui écoute et participe au contage ? Avant de nous pencher sur « l'interférence » du média radio dans la production et la diffusion du genre oral qu'est le conte, il convient de comprendre quelques principes des contextes d'énonciation et de réception.

Chez les Bwa, habituellement, les séances de contes se tiennent la nuit. Ce n'est pas le cas partout en Afrique mais une constante doit être soulignée. Pour conter et écouter les contes, les gens se rassemblent autour d'un feu, dans une cour, ou sur la place du village. Le contage a lieu à n'importe quelle période de l'année. Mais l'on privilégie les périodes propices à la détente comme pendant la saison sèche, lorsque la lune met une note de gaieté dans la nuit. En revanche, au moment des gros travaux des champs,

il est rare d'entendre dans les villages des contes, sauf peut-être dans les hameaux et campements de culture.

Ce sont les plus jeunes du public qui commencent en lançant des devinettes. Chacun cherche les réponses. Vient le moment où un premier conteur, souvent un adulte, requiert l'attention de tous en lançant : « *han, han, han !* » (écoutez, écoutez, écoutez !). La séance peut continuer fort tard dans la nuit s'il y a dans la présence ou la prestation d'un maître-conteur, ou tout simplement d'un bon conteur. Pendant le contage, tout le monde est assis. Mais chacun peut avoir une activité manuelle ne gênant pas l'écoute. Ainsi, les hommes décortiquent les arachides, les femmes filent le coton, les plus jeunes dorment ou se maintiennent éveillés pour éclater de rire et s'exclamer avec tout le public toute ouïe dehors.

Certes, il y a un émetteur principal : le conteur. Mais chacun de ceux qui écoutent sa performance, manifeste à sa manière un intérêt. Un répondant prend en charge d'appuyer chaque séquence du récit par *uh hun* : oui, oui. Au nom du public, il acquiesce, s'émeut, insiste. Des membres de l'auditoire, sans ordre imposé, peuvent faire des réflexions à haute voix. Chacun peut commenter librement en évitant toutefois de couvrir la voix du conteur. L'approbation par le répondant ou le groupe de l'auditoire fait partie intégrante du conte. Car si elle venait à cesser, le conteur arrêterait immédiatement son récit. Cette situation fait dire à Jean Cauvin que :

Le conte est donc bien une production commune, typique d'une société orale. Chacun a son rôle. L'émetteur peut être un véritable acteur : il change de mimiques, de tons, de positions. Il peut accompagner son récit d'instruments. Au cours d'une même soirée, tous peuvent être émetteurs à tour de rôle. On commence par les enfants, mais peu à peu, un spécialiste monopolise la parole<sup>413</sup>.

Ainsi, dans les sociétés d'oralité comme nous l'avons signalé au chapitre II, la prise de parole suit des procédures de l'âge ou du rang social. L'on est également attentif à la parole bien dite et le plaisir qu'on a à

---

<sup>413</sup> CAUVIN, Jean, 1992 : 7.

l'écouter. Dans le cas du conte, entre l'énonciateur et les récepteurs, il y a un relais en la personne du répondant, une espèce de maître de cérémonie. Il donne du rythme au récit, fait préciser par le conteur telle ou telle description. Finalement, son rôle est d'exprimer les sentiments de l'auditoire. Au cours de nos enquêtes, nous avons observé que les manifestations sont presque similaires lorsque le conte passe à la radio. Dans les villages, pour écouter l'émission des contes (19h30) on s'attroupe autour du poste récepteur comme on le ferait pour le conteur. Les commentaires, les approbations, les étonnements, les rires, etc. fusent comme en situation réelle d'énonciation.

### 1.3. Réception du conte

L'intérêt partagé pour l'écoute du conte explique sans doute la diversité de ses publics. Comment l'émission des contes agit-elle sur la pratique du conte ? Nous l'avons signalé au chapitre précédent : pour beaucoup de gens, la radio fait voyager la parole qui, du coup, atteint un public divers et plus nombreux. Selon Etienne Koné, 60 ans, un de nos informateurs, le conte a son importance tant par le lieu d'où il est émis que par le public qu'il l'écoute. Pour lui, si les séances de contes amusent les enfants, elles sont l'occasion pour les adultes de revivre leur enfance, d'apprendre à se tenir en société, à assumer des responsabilités dans leurs familles :

Pour [les enfants] en tout cas, c'est une fête. [Car] il s'agit de venir écouter ce qu'ils n'ont jamais entendu. Mais chez les adultes, certains savent conter. Ils en ont écouté depuis leur tendre enfance. Eux, ils viennent alors à cause du rassemblement de la foule. Ils écoutent pour rire aussi avec les gens. Car il y a de l'humour dans certains contes. Donc, les contes ne sont pas seulement pour les enfants.... Avant, on contait pendant les travaux du fonio dans le champ en brousse. Ils [ces contes] sont adressés aux batteurs du fonio. Ou encore on conte au village<sup>414</sup>.

Avec la radio, le public devient plus large. Il y a surtout la possibilité de réécouter les récits grâce aux cassettes audio. La radio, toujours selon

---

<sup>414</sup>Cf. ANNEXES E7, *Entretien avec Etienne Koné, San, A p. 279 - 285, v. 31.*

notre interlocuteur suscite chez les conteurs de l'excitation et fait qu'ils sont connus au-delà du petit cercle de l'auditoire constitué par le village ou les voisins :

S'il s'agit d'un maître conteur, à moins qu'il vienne animer une fête de mariage un jour ou qu'il soit de passage, vous ne pouvez l'entendre. Avec la radio, tout cela devient possible, tout est plus ample. Cela plait d'ailleurs aux conteurs. De savoir que des gens si éloignés [de chez eux] écoutent leurs contes<sup>415</sup>.

L'élargissement du public grâce à la radio fait dire à un autre de nos collaborateurs, Alexandre Coulibaly, ceci :

L'animateur qui est venu faire l'enregistrement m'a dit que c'est pour la radio. Quelques jours après lorsque j'ai écouté mes contes, j'ai redoublé d'ardeur pour me souvenir d'autres [contes] plus nombreux encore<sup>416</sup>.

Comment se comporte le public dans la réception du conte ? Dans le cas de la radio comme nous venons de le voir, les récepteurs sont multiples, divers. Ils doivent être parfois imaginés par les conteurs. Comme dans le cadre de l'écrit, nous voyons alors que la « place » du public reste « fondamentale »<sup>417</sup>. Selon le constat que nous avons fait au cours de nos enquêtes, les émissions de contes à la radio sont écoutées dans la plupart des cas comme dans le cadre du contage traditionnel : les publics entourent le poste récepteur comme ils le font autour du conteur. Toutefois, dans ce dernier cas, l'interlocution est possible et nécessaire. Il s'agit de « la relation entre le producteur et le récepteur (intervenant) dans les composantes de la performance »<sup>418</sup>. En situation d'écoute radiophonique cette interlocution ne saurait avoir lieu. Pourquoi ? Simplement parce que celui qui parle se « trouve dans la boîte ». Le public ne le voit pas. Il entend seulement sa voix.

---

<sup>415</sup> Cf. ANNEXES E7, *Entretien avec Etienne Koné*, A p. 294 – A p. 301.

<sup>416</sup> Cf. ANNEXES E3, *Entretien avec Alexandre Coulibaly*, A p. 281 – A p. 282.

<sup>417</sup> CEFAÏ Daniel et Dominique PASQUIER, 2003 :15.

<sup>418</sup> Seydou, Christiane, in BAUMGART et DERIVE, 2006 : 149.

## 2. TRANSFORMATIONS DU CONTE

### 2.1. La transcription et les traductions

Nous avons évoqué à la fin du premier chapitre que de nombreux facteurs de changements sont en cours dans la société traditionnelle. L'école et les nouveaux moyens de communication y jouent une partition importante. C'est pourquoi, selon la plupart de nos interlocuteurs, une fois les contes collectés, il est urgent de les transcrire afin de les « garder en mémoire ». Pakouene François Goïta, 58 ans, griot et instituteur à la retraite propose des étapes et une méthode pour ce faire<sup>419</sup> :

Il s'agit dans un premier temps, d'aller vers les conteurs, d'acquiescer leur adhésion, leur sympathie et vous recueillez les contes. Nous devons les recueillir. Une fois qu'on a un recueil assez étoffé, bon, on fait par écrit, on met ça par écrit, on fait éditer maintenant, ça peut aller partout. Que celui qui connaît le chinois qu'il traduise ça en chinois, celui qui connaît l'anglais n'a qu'à le transcrire en anglais, celui qui connaît l'allemand qu'il le fasse en allemand. Ça c'est la tâche (...) pour tous les intellectuels du Bwatun<sup>420</sup>.

S'il faut user d'une stratégie en matière de collecte auprès des conteurs comme le pense notre interlocuteur, on aura noté que le but est d'élargir encore plus le public de l'oralité. Il y a urgence comme l'affirme encore Etienne Koné :

Aah, vu ce qui se passe aujourd'hui (les contes) ressemblent à quelque chose qui se disait comme cela. Sans souci de les conserver. Celui qui connaît, lorsqu'il meurt et qu'il n'y a personne d'autre, tout se perd. En revanche si cela (les contes) a été retranscrit ou enregistré dans des cassettes que les gens peuvent écouter, cela devient comme un patrimoine dont on tire profit, qui ne se perd pas. En tout cas, quelques personnes sont mortes avec leurs contes. Cela est perdu. Ceux qui n'ont pu les écouter, c'en est fini. Maintenant, avec la présence de la radio et aussi celle des intellectuels qui savent transcrire tout cela va pouvoir aider afin de comprendre ce qui se faisait dans le passé<sup>421</sup>.

---

<sup>419</sup> Cf. ANNEXES E5, *Entretien avec Pakouéné François Goïta*, A p.285 – A p. 289.

<sup>420</sup> *Idem*.

<sup>421</sup> *Ibidem*.

Quant aux conteurs et aux conteuses, leur rôle est de prendre conscience qu'ils détiennent un trésor oral à mettre à disposition d'un public élargi. Leur talent de pratiquant d'oralité consiste à s'adapter aux temps et aux lieux, au vocabulaire, aux préoccupations des gens de leur époque, les gens d'aujourd'hui.

Il me semble que ceux qui connaissent des contes devraient tout faire pour transmettre leurs contes aux gens qui savent écrire pour que ceux-ci transcrivent. Cela constituerait pour nous un patrimoine<sup>422</sup>.

Somme toute, nos informateurs prennent acte des « changements » du public et du temps conte. Les conditions changent. De même que les attitudes du public. Toutefois, à travers le conte, il convient de sauver les vertus essentielles de l'oralité, afin de conserver une certaine continuité culturelle. Cette volonté de faire durer un certain héritage se manifeste surtout dans la conservation du conte comme œuvre sonore.

## 2.2. Mettre l'oralité en boîte et la coucher sur du papier

L'avènement de la radio fait découvrir un nouveau mode de transmission et de conservation, en plus du mode traditionnel qu'est le bouche à oreille. La parole du conte, les proverbes, les énigmes, etc. peuvent « être mises en boîte ». Ils deviennent des « œuvres<sup>423</sup> », propriétés de « quelqu'un ». Un jour, au cours d'une visite dans un village à environ quarante kilomètres de la station, un paysan de mes connaissances m'apostrophe : « Il y a du génie dans votre chose-là ! ». Pourquoi ? ai-je demandé : « Je viens d'entendre ta voix à l'émission qui parlait des coutumes. Comment se fait-il que tu sois déjà ici ? ». Au cours de la conversation qui a suivi, il a fallu expliquer que les propos écoutés à la radio

---

<sup>422</sup> Cf. ANNEXES E7, *Entretien avec Etienne Koné* : A p. 294 – A p. 301.

<sup>423</sup> *Le Nouveau Petit Larousse*, 1994, donne au mot œuvre plusieurs acceptions dont celle-ci : « ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur : production littéraire ou artistique ». C'est dans ce sens que nous utilisons ici le terme œuvre.



ont d'abord été enregistrés, montés, mixés<sup>424</sup> avec de la musique de transition et enfin mis en onde. Que par après, on peut les réécouter autant de fois que l'envie vous prend. Ils sont conservés sur des cassettes audio ou sur des disques compacts. Il en est de même pour les contes, ai-je finalement déclaré à l'intention de mon interlocuteur qui trouvait ainsi justifié l'emploi de son mot « génie ». Quelque part, les moyens techniques, - la radio ici en l'occurrence - pour un non-initié, portent quelque part une griffe géniale.

Comme nous l'avons souligné plus haut, les contes dont il est question dans ce travail sont destinés à l'origine à la production de l'émission « *Contes et Légendes* » à la radio. Mais très vite, les auditeurs expriment le besoin de les réécouter chez eux à l'aide d'un magnétophone. Ainsi naît un au sein du centre de communication un service de reproduction et de ventes. Il faut dire que d'autres émissions ou production sont concernées : les chorégraphies, l'émission « *Tradition et Modernité* », les groupes de griots, etc. Comme produits dérivés, la vente des cassettes permet l'entrée de recettes pour le fonctionnement de la station de radio. Dans le cas des cassettes de contes, il est intéressant de souligner une personnalisation et une individualisation de l'oralité. En effet, la production des cassettes et la lecture des illustrations de leurs pochettes pose à notre avis la problématique d'une part de la conservation et d'autre part celle de la propriété intellectuelle<sup>425</sup>.

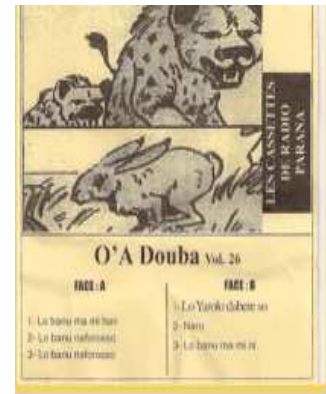
---

<sup>424</sup> Le montage et le mixage sont des termes techniques du travail de réalisation d'une émission radiophonique. Le montage consiste à sélectionner les séquences sonores ; le mixage permet d'illustrer ces séquences par de la musique, d'introduire les commentaires ou une musique de transition.

<sup>425</sup> Le débat sur droit d'auteur en oralité est évoqué plus largement au chapitre VI.



1. Répertoire de plusieurs conteurs (1996)



2. Répertoire de Douba Diarra de 'O'a (2005)

Selon ce que nous observons à Radio Parana, les pochettes des 33 volumes se présentent de la même façon. On y voit toujours *Sanhwi-L'Hyène* et *Sinizo-Le-Lièvre*, deux protagonistes des contes d'animaux. Les indications écrites mentionnent le ou les conteurs, le titre (« *Bwa o'o'tin* – Contes du pays bo – Vol.3 »), le conte, le ou les conteurs « *Bwa o'o'tin* – Contes du pays bo, vol. 7. Alexandre Coulibaly ; *Bwa o'o'tin*, E'anyu Dakouo - Tètou, vol. 7). Sur les 33 volumes, on remarque une évolution sur la mention des « auteurs » (plusieurs conteurs, un seul conteur). Elle s'explique selon les responsables de la radio par une stratégie de marketing qui répond à la demande de clients qui voudraient les productions de tel ou tel conteur. Il faut dire que les thèmes ne sont pas un critère privilégié par ce mode de production. Au regard de cette pratique, Cécile Leguy trouve que le « conte se personnalise » et « s'individualise »<sup>426</sup>. Elle a raison même si on peut discuter du contenu précis et contextuel des termes utilisés.

### 2.3. Lorsque le conte devient une œuvre littéraire

Dans les préliminaires de notre travail, nous avons noté comment à la renaissance (XV<sup>e</sup> et même XVI<sup>e</sup>) les écrivains se sont servis des matériaux de la tradition populaire pour mettre en scène leur société. Le *Décameron* de Boccace en fut un exemple. Il s'agit d'envoyer à la société (aristocratique)

<sup>426</sup> LEGUY, Cécile, (à paraître), « Le conte à la radio : un nouvel espace de performance. L'expérience de Radio Parana (Mali) », in M. N'Galasso éd., *Poésie et cliché dans le conte*, Editions de l'Université de Calgary.

d'alors son propre miroir. Il nous semble que les conteurs à la radio poursuivent un objectif similaire. Les contes sont des textes oraux destinés à un public qui s'élargit et se diversifie grâce à la magie des ondes. Ecrit ou oral, le processus de transformation du matériau populaire en œuvre reste complexe, intéressant et instructif.

Si nous nous prenons l'exemple des *Contes* de Perrault, publiés pour la première fois en 1697, nous observons qu'ils s'inspirent d'abord de récits populaires. En passant par l'écrit, ils visent essentiellement un public précis, identifié. Comme le souligne André Jolles, Charles Perrault présente ses récits « comme s'ils avaient été racontés par une vieille nourrice à son fils, lequel les aurait raconté à son tour »<sup>427</sup>. En fait, quelques indices militent en faveur de l'origine orale des contes. Sur la première édition, on observe une femme. Elle tient une quenouille. Trois enfants sont assis près d'elle. La scène a lieu près d'une cheminée avec du feu. Cette image vient orienter le lecteur. Le texte de Perrault n'est pas seulement orné d'une page de garde illustrée. Il est aussi assorti de vignettes dont le rôle consiste essentiellement à « soutenir et éclairer l'intrigue de chacune des huit courtes histoires ». Œuvre littéraire, après les années 1830, le recueil de Perrault, connaît un franc succès dans les milieux cultivés et assure aux éditeurs des gains appréciables selon l'appréciation comme le souligne Marc Soriano : « Véritable explosion : avec ou sans illustration, en grand ou petit format ils sont publiés chaque année par cinq, six, sept ou dix éditeurs »<sup>428</sup>. Plus tard encore, des éditions spéciales ciblent les enfants car ils constituent assurément une catégorie privilégiée de lecteurs.

---

<sup>427</sup> JOLLES, André, 1972 : 181.

<sup>428</sup> SORIANO, Marc, 1972 : 346.

## 2.4. Deux procédés, une conservation

Nicole Belmont affirme l'écriture que « l'écriture transforme radicalement la nature du conte... [elle] fait du conte un texte définitif »<sup>429</sup>. Nous dirions que la conservation du texte passe par les procédés de l'écrit et de l'oral. Toutefois, il faut reconnaître que raconté oralement, le conte « n'est jamais le même »<sup>430</sup>. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il ne peut être mémorisé mot à mot, le texte du conte transmis oralement étant « perpétuellement ouvert, expansif et imparfait »<sup>431</sup>. Ce qui explique la manie chez les conteurs de « fabriquer de « belles » versions, en complétant celles qu'ils recueillaient les unes par les autres »<sup>432</sup>. On l'aura noté : le procédé est courant chez les Grimm. Ceux-ci enrichissent une version par une ou deux autres. « C'est un procédé de lettrés, habitués à l'écriture qui fournit un texte plein, saturé, clos sur lui-même »<sup>433</sup>. Une telle pratique démontre aussi la marge de manœuvre des collecteurs. Ceux-ci ne peuvent concevoir un texte sans cesse remis en jeu, ouvert, voire béant. Autrement dit, un texte « qui ne sera plus tout à fait le même à la performance suivante et que la transmission modifie sans cesse »<sup>434</sup>.

Pour nous, une inquiétude et une question subsistent : les contes recueillis dans les villages, diffusés à la radio (donc fixés) subiront-ils les sorts de la dénature et de la fixité promises ? Tout comme, Etienne Koné, un de nos enquêtés, nous pensons qu'il y a urgence. Pour résumer notre propos sur l'enjeu de la conservation du conte en contexte d'oralité et d'écriture, nous proposons dans le tableau comparatif qui suit les éléments principaux caractérisant chacune des situations. Les sources « populaires » sont confirmées de part et d'autre. Quant aux autres facteurs, elles doivent

---

<sup>429</sup> BELMONT, Nicole, 1999 : 41.

<sup>430</sup> *Idem.*

<sup>431</sup> *Ibidem.*

<sup>432</sup> *Ibidem.*

<sup>433</sup> *Ibidem.*

<sup>434</sup> *Ibidem.*

énormément aux conditions sociales de l'époque mais également au stade des évolutions technologiques.

Contextes	Oralité	Ecriture
Dénomination	<i>Bwa o'otin</i> – Contes du pays bo	Contes de Perrault Contes des frères Grimm
Source	Populaire	Populaire
Enonciation <sup>435</sup>	Conteurs-euses, <i>cèbwè</i> , forgerons	« bonne femme »
Recueil	Enregistrement (bande magnétique)	Retranscription sur « papier »
Conservation	Cassettes audio, cassette vidéo	Ecrits
Diffusion	Radio, magnétophones, vidéo	Lecture (en privé, à haute voix)

Tableau XII : Recueil, diffusion, conservation du conte en contexte d'oralité et d'écriture

---

<sup>435</sup> Le terme de « producteur » est utilisé ici pour désigner l'auteur dans le domaine de la littérature écrite, l'énonciateur dans celui de la littérature orale. Le terme d' « énonciateur » quant à lui, est compris comme la personne physique qui parle, mais également comme instance textuelle. Dans le premier sens, « performateur », « interprète » ou « producteur » sont des synonymes.

## 3. PRAGMATIQUE DU CONTE ORAL

## 3.1. De nombreux actes de langage

Le mot « conte » recouvre des réalités très différentes qui vont de l'histoire construite autour d'un thème mythique jusqu'aux « contes » des littératures écrites. Certains auteurs semblent ne faire aucune distinction entre les contes proprement dits d'une part et les récits mythiques, les fables, les devinettes, les histoires orales d'autre part. Une telle confusion est souvent possible à cause du caractère apparemment « touffu » de ce genre oral. Chez les Bwa, la confusion n'est pas possible dès lors qu'on part des définitions données par les locuteurs de la langue. Les Bwa distinguent en effet les contes proprement dits (*o'o'tin*) des genres voisins que sont les énigmes (*masara*)<sup>436</sup>, les proverbes (*wawa*)<sup>437</sup>, les dictons (*dapoba*)<sup>438</sup>. Le conte, selon plusieurs de nos informateurs, est du domaine du passé (*be nè wo 'anian*). Il apparaît alors comme un « récit ou un enchaînement de récits d'événements passés, transmis de bouche à bouche, de génération à

---

<sup>436</sup> Les Bwa parlent aussi de *la'ari* (causerie, causerie, papotage). C'est un échange de paroles, une histoire racontée vraie ou supposée qui se rapproche de la parabole. Elle est destinée à donner un enseignement.

<sup>437</sup> *wawe* (pl. *wawa*) est à la fois le proverbe et la devinette. Comme proverbe, il permet l'expression de la pensée à l'aide d'une sentence. Par exemple :

*a nuu vero da o*

est/ personne/ appelant/ capable/ toi

Celui qui t'appelle est ton maître.

On indique par là qu'il faut toujours aller écouter quelqu'un qui vous appelle. *waawe* devient devinette comme dans l'énoncé suivant :

*hazunu sese a lo fuo-se so'oa*

Jeune fille/ très jolie/ et/ son/ cou-sous +de/ est pourri//

Une jeune fille est (très belle) et pourtant sa gorge est pourrie

Il s'agit ici du grenier. Construit avec de la belle glaise rose, son esthétique est abîmée par l'ouverture pratiquée aux trois quarts de la hauteur. L'allusion est discrète avec le sexe de la femme.

<sup>438</sup> *Dapoba* (lit. peut-plus-qu'eux), il se compose d'un récit de plusieurs prouesses dont on demande au public laquelle est la plus osée.

génération »<sup>439</sup>. Son aspect est ambivalent : est-ce la réalité ou sont-ce des « mensonges » ? Certaines formules finales des contes que nous avons recueillis lèvent l'équivoque :

*U yu ba sabia*<sup>440</sup> *feni nè, u bo han-si bini*

//je/ trouve/ mensonges/ endroit/là/ je/ pose/ les/ là-bas

Là où j'ai trouvé leurs mensonges, je les replace.

Selon cette formule, le conteur rapporte des choses qu'il n'a pas lui-même vues. De plus, son récit n'est pas le fait d'un seul. Celui-ci est le produit d'un grand nombre de personnes, rattaché bout à bout et qu'il cite à un moment donné. L'opinion courante est qu'il faut savoir mentir pour connaître les contes. Qu'à cela ne tienne. Il reste que le conte est tenu pour une « vérité » car conteurs et auditeurs ont conscience du « caractère fictif et imaginaire du récit ». Le conte est donc une « vérité-avec-des-mensonges ». Parce que les Bwa tiennent pour des « réalités » les sujets des récits venus du passé. La vérité du conte réside dans la foi accordée à ce qui est sorti de la bouche des anciens.

Dans les Préliminaires de ce travail, nous avons évoqué le regard de l'universitaire Pierre N'Da. Dans *Le conte africain et l'éducation*, il soulignait un aspect du conte qu'il convient de rappeler à ce stade de notre recherche. Comme texte oral, relève l'universitaire ivoirien, « le conte africain est d'abord une manifestation de la société traditionnelle dans laquelle la communication orale est privilégiée ; c'est un phénomène d'oralité, un divertissement possible le soir au village, un jeu oral entre artistes de la parole »<sup>441</sup>. De son côté, Bernard Zadi insistait sur les acteurs constitués dont dépend la performance du conte. Comme art oral il obéit à des règles,

---

<sup>439</sup> DEMBELE, Paa'anuu Cyriaque, 1984 : 161.

<sup>440</sup> *Sabia* (sing. *sabe*) : mensonges. Ce terme ne détermine pas seulement une contre-vérité. Dans la mentalité des Bwa, raconter une histoire dont on n'a pas été le témoin oculaire, c'est dire des « mensonges ». De même rapporter les paroles d'une personne en son absence, c'est être un menteur. Ce qu'on rapporte est assimilé au mensonge.

<sup>441</sup> DEMBELE, Paa'anuu Cyriaque, *op. cit.* : 161.

use des techniques de l'expression orale. En somme, le conte africain est « le résultat de la rencontre d'un récit, d'un public et d'un artiste »<sup>442</sup>. Toutes ces définitions ont la particularité de ramener le conte à la parole, à l'art de dire les choses en images, sous le mode du jeu. Donc d'une certaine flexibilité pourrait-on dire. D'autres visions sont possibles.

### 3.2. Structure du conte

Dans son étude devenue une référence pour les courants structuralistes du conte, Vladimir Propp note dans la préface :

Personne n'a pensé à la possibilité de la notion et du terme de morphologie du conte. Dans le domaine du conte populaire, folklorique, l'étude des formes et l'établissement des lois qui régissent la structure est pourtant possible, avec autant de précision que la morphologie des formations organiques<sup>443</sup>.

Propp a fait un travail qu'il qualifie lui-même d'« assez minutieux »<sup>444</sup>, fait d'un « grand nombre de tableaux, de schémas, d'analyses »<sup>445</sup>. Il se propose d'examiner de « façon détaillée les problèmes de la métamorphose, c'est-à-dire de la transformation du conte »<sup>446</sup>. Il voulait également présenter : « de grands tableaux comparatifs... avec un aperçu méthodologique plus rigoureux »<sup>447</sup>. L'entreprise paraissait si vaste que son initiateur s'en remettait au lecteur en ces termes : « Le lecteur averti saura lui-même achever ces esquisses »<sup>448</sup>. Aurions-nous ici un abandon devant l'immensité de la tâche ? Peut-être que non car le conte est tout un monde, un univers immense. Au niveau de sa structure, on peut relever toute une richesse théâtrale, tout ce qui relève des astuces du langage, des jeux de l'imitation, de la mimique vocale et gestuelle. Bien évidemment, il est difficile

---

<sup>442</sup> ZADI, Bernard, 1979, « Traits distinctifs du conte africain », *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines*, n°2, Université d'Abidjan, p.21.

<sup>443</sup> PROPP, Vladimir, 1970 : 6

<sup>444</sup> PROPP, Vladimir, 1970 : 7.

<sup>445</sup> *Idem.*

<sup>446</sup> *Ibidem.*

<sup>447</sup> *Ibidem.*

<sup>448</sup> *Ibidem.*



de rendre dans la transcription et l'écrit littéraire ces « petits riens ». Notre intention sera modeste. Ni tableaux, ni schémas. Il s'agira tout simplement d'une analyse du discours d'un genre oral pour un contexte social donné. Et pour réaliser ce projet, à entendre la façon de conter, nous prenons acte du fait que ce genre de parole tient par une structure qui lui est propre. D'aucuns diront qu'il est en tous points comparable à une pièce de théâtre. C'est l'avis de F. N'Sougan Agblemagnon<sup>449</sup> mais surtout de Mamoussé Diagne<sup>450</sup>. De même Dominique Zahan, dont les recherches sur l'oralité ont pour contexte le milieu des Bambara du Mali, populations voisines des Bwa, note ceci en parlant du conte : « C'est une petite pièce de théâtre dans laquelle les acteurs déguisés dévoilent leur caractère, leurs qualités et leurs défauts »<sup>451</sup>.

En cela, on peut lui trouver une différence fondamentale d'avec les contes analysés par Propp et même ceux de Perrault, ou de Jean de La Fontaine. Ces derniers, on peut les lire et les goûter en solitaire dans le silence d'une bibliothèque. En revanche, les contes africains, dits, mimés, rythmés, chantés, joués s'écoutent et s'entendent mieux dans une ambiance collective. En tant que pièce, le conte est dit par un personnage qui n'est autre que le conteur. Celui-ci, sous maints aspects, est aussi un véritable acteur. Il est constamment accompagné par tous les acteurs secondaires, c'est-à-dire l'auditoire. A côté du récit proprement dit, il faut souligner l'importance de l'accompagnement musical dans la structure générale du conte bo. Le conte présente trois parties distinctes : une entrée, un récit, une conclusion en deux temps.

L'introduction, qu'on peut comparer aux « trois coups » au début de la pièce de théâtre, est habituellement exprimée par la formule traditionnelle :

---

<sup>449</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 :139.

<sup>450</sup> DIAGNE, Mamoussé, 2005 :124-156.

<sup>451</sup> ZAHAN, Dominique, 1963 :110.

*han, han, han*<sup>452</sup> : Ecoutez, écouter, écoutez (le conte ). Cet apostrophe du conteur appelle immédiatement la réponse et la participation collective de l'auditoire : *hatiooo*<sup>453</sup>, onomatopée qui sert à approuver la venue du récit. Elle exprime la participation de l'auditoire. Elle montre la collaboration active entre le conteur, simple meneur de jeu, et l'assemblée qui écoute. Celle-ci exprime à l'occasion ses propres réflexions qui manifeste ses sentiments. L'entrée se termine par une présentation des actants (*Les sept célibataires ; La Lionne et l'Enfant ; L'Infirmes et l'Aveugle ; L'Hyène et le Lièvre ; L'Orphelin, etc.*).

Les personnages sont des êtres humains, des animaux, des végétaux ou des minéraux, etc. Il est surtout intéressant de noter la manière dont les personnages animaux figurent des humains. Ces rôles introduisent une certaine ambiguïté quant aux rapports entre humains et animaux. S'agit-il alors d'une relation mythique significative ou d'une simple fabulation théâtrale ? En d'autres termes, on peut se demander si le conte exprime uniquement un monde de déguisement, du merveilleux, ou s'il constitue au contraire une manière originale d'exprimer des relations cachées, des structures sociales.

Il y a ensuite le corps proprement dit du conte. C'est un récit<sup>454</sup>, un discours, une narration. Il peut être entrecoupé de chansons (voir le conte

---

<sup>452</sup> D'autres variantes, comme *han, han, han, maa dana*, sont utilisées. Toutes ces formules sont complexes. On peut retenir qu'elles servent à attirer l'attention lorsqu'on veut parler à une personne. C'est comme le « Je dis ». *Maa dana* est une particule archaïque. L'expression n'existe plus en tant que telle dans le langage ordinaire. En décomposant, *maa dana* signifie « les Anciens, les Ancêtres ». Ce qui évoquerait les paroles anciennes, les habitudes anciennes dont tous nos informateurs disent qu'elles ont pris la forme du conte ?

<sup>453</sup> En langue boomu, *hatio* signifie éternuer. Comme onomatopée, il évoque le bruit que l'on fait en éternuant. « celui qui éternue aussitôt après la parole d'une personne s'entend dire : 'merci' comme si cette manifestation naturelle et incontrôlée était la preuve de la vérité de sa parole » (Pa'anu Cyriaque Dembélé, 1984 : 166).

<sup>454</sup> RICOEUR, Paul, 1983, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Seuil. Le philosophe note dans la première partie de sa trilogie : « Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse : par la vertu de

*La Lionne et l'Enfant*). Celles-ci, plus ou moins brèves, apportent une charge émotive. Elles favorisent et accentuent davantage la participation du public. Le récit prend toujours la forme d'un véritable sociodrame qui expose les agissements et les pensées des actants du conte. Le public est mis à contribution pour approuver ou déplorer, pour attester ou s'indigner. Il rit, s'étonne, commente tout haut ou tout bas, tout le long du récit.

Enfin, il y a une conclusion. Elle se déroule en deux temps. Le premier dégage une moralité générale. Il résume l'idée maîtresse qui sous-tend toute l'histoire. Quelques expressions sont ordinairement utilisés : *abuna* : c'est pourquoi ; *a fè bun nyu wa* : à partir de ce moment ; *tui fua o zèrè* : jusqu'à aujourd'hui, etc. Nous trouvons ici une véritable leçon des choses. Autrement dit, le conteur stipule que : « Vu et entendu tout ce qui précède, la conclusion qui s'impose est : ». Cette conclusion est apparemment logique ; mais son caractère principal réside dans la brièveté sémantique. C'est une sorte de point final oral. Cette conclusion « logique » est immédiatement suivie d'une conclusion « morale ». Qui complète, coiffe et achève la première. En un sens, la conclusion logique progressivement amenée par le corps du récit ne fait que préparer la grande conclusion qui est la leçon de morale. Sous cet aspect, le conte apparaît comme une technique d'éducation et de formation morale. Chacune de ses parties est un des éléments d'une savante pédagogie. La conclusion fonctionne comme une théorisation et une conceptualisation du sujet traité, la justification de telle pratique sociale. Il s'agit, en dernière analyse, d'une réflexion sur la nature humaine et environnementale. Nous saisissons ici comme le note F. N'Sougan Agblemagnon « le processus de la constitution d'une science

---

l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité corporelle d'une action totale et complète » (p.9-10). Pour Paul Ricœur, le récit comporte trois rapports « mimétiques » : au temps agi et vécu, au temps propre de la mise en intrigue, au temps de la lecture.

rudimentaire des phénomènes, une tentative d'explication globale du monde à partir des éléments les plus saillants et les plus énigmatiques »<sup>455</sup>.

Le deuxième temps de la conclusion réside dans une formule finale. Celle-ci correspond au « baisser du rideau » pour reprendre la comparaison d'avec la pièce de théâtre. Dans ce registre, les formules sont diverses :

*'o'o'tinu nyu bwebwere'e*  
 //conte/tête/coupée courte/  
*O'o'tinu vini-vini-vini*  
 //conte/lisse-lisse-lisse<sup>456</sup>

A la suite de la formule finale, un dialogue s'engage entre le conteur et l'auditoire :

- Le conteur : *'o'o'tinu nyu bwe*  
 /conte/ tête/ coupée courte (contraction)/
- Le public : *Ma o mwin, ma o vèènu*  
 /avec/ ton/ (voyage en) brousse/avec / ta / marcher + action /
- Le conteur : *Foo-mu, u yu ba sabia feni nè,*  
 /salut/je/ai trouvé/leur/mensonges/endroit/en question/  
*a un bo han si bini*  
 /et/ je/ai déposé.../ eux (mensonges)/...à terre / là-bas/

La fin du conte nous ramène à la nature du conte. Selon le conteur, il s'agit d'un tissu de mensonges dont il se fait le colporteur. L'attitude du conteur est significative à ce propos. Il veut restituer à la tradition ce qu'il s'était momentanément approprié. Comme si rien n'avait changé à l'ordre du monde. Ce qui était en place hier est encore là aujourd'hui. Le dialogue final introduit cependant la notion de marche, de voyage. Autrement dit une démarche. Comment entendre le voyage en brousse (*mwin*) sinon qu'il est le lieu privilégié de la connaissance comme l'atteste le proverbe : « Ce n'est pas

---

<sup>455</sup> AGBLEMAGON, F. N'Sougan, 1984 :142.

<sup>456</sup> Lisse-lisse-lisse : l'expression reprend l'image d'un travail terminé à la perfection en référence à celui de femme forgeronne en poterie. Celle-ci met beaucoup de soin pour polir les marmites ou les écuelles en argile.

l'âge qui donne la connaissance de l'éléphant. Elle appartient à celui qui va le plus souvent en brousse ». Ainsi s'affirme, du début à la fin, nous assistons à une « mise en scène ». Le conteur se met dans la peau des personnages intervenant dans le récit. Il explicite, accentue. L'action suit une progression jusqu'à ce que le dénouement éclate. C'est tout aussi naturellement qu'une moralité ou une leçon apparaît en résumé.

Si le conte dans les formules finales apparaît comme un tissu de mensonges, son enseignement n'a pas l'intention de jouer dans le registre de la tromperie ou de la duperie. Analysons à présent la communication du conte.

### 3.3. Ce que communique le conte

#### 3.3.1. Sur la société

Dans sa présentation d'un modèle sociocommunicationnel du discours, Patrick Charaudeau<sup>457</sup> indique que, dans tout fait de communication humaine, il y a « des conditions de production et des conditions de réception/interprétation qui surdéterminent ... l'action de production de sens »<sup>458</sup>. Selon lui, tout acte de discours porte en lui-même des limites. Interpréter consiste alors à analyser, à décoder ce qui est pertinent tant à l'intérieur que ce qui fait frontière avec l'acte de langage. Notre but ici n'est pas tant de montrer les qualités littéraires du conte, mais plutôt son rôle sociologique. Les nombreuses études faites à propos du conte africain relèvent de la littérature, de la linguistique ou de l'ethnologie. Le conte oral a été rarement traité sur ce qu'il communique sociologiquement et les moyens pertinents mis en œuvre pour ce faire semblent difficiles à rassembler. Cela reste dommage mais surtout un chantier à ouvrir. Pourquoi ? Tout simplement parce que, comme nous l'avons souligné au

---

<sup>457</sup> CHARAUDEAU, Patrick., 2006, « Un modèle sociocommunicationnel du discours (entre situation de communication et stratégies d'individuation », in *Media & Culture*, revue européenne des pratiques médiatiques et culturelles. Numéro spécial en hommage à Daniel Bounoux, L'Harmattan, p.17-40.

<sup>458</sup> CHARAUDEAU, Patrick, 2006 :19.

début de notre entreprise, le matériel oral se « manipule » avec précaution. Mal conservé, balloté par les circonstances et les adaptations, il est redevable de celui qui le clame, des récepteurs qui l'accueillent. Et pourtant comme le souligne N'Sougan Agblemagnon :

[Ce] morceau important du matériel oral peut, dans une société sans écriture, nous aider à mieux comprendre les structures sociales, à saisir avec plus de finesse leur dynamique réelle. Il semble que de nombreuses raisons militent en faveur de ce traitement sociologique du conte. En dehors du fait que le conte, dans les sociétés de tradition orale, constitue une partie importante de la culture on peut se demander si ce qu'il donne à comprendre est simplement ludique ou philosophique<sup>459</sup>.

Une autre raison encore : sans aucun doute, le conte, comme souligné précédemment, permet de dessiner les caractéristiques essentielles de la société qui l'utilise. Et ce, par le choix de ses personnages et de ses thèmes, par la manière particulière d'organiser son jeu dramatique et son dénouement. En tout cas, sa construction en porte quelque part les reflets, la définition, l'expression, la critique, la justification de cadres sociaux réels. Comme le confirme encore Alexandre Coulibaly, le conte est la traduction de certains types d'agencements sociaux, de comportements sociaux :

Nous contons parfois pour montrer la société, pour montrer l'esprit de l'homme dans la société. Dans les contes, nous parlons de l'Hyène, du Lièvre : il se trouve que c'est nous les hommes qui agissons parfois comme eux. Oui, c'est ce qui fait qu'ils (les contes) ont de la signification. Ils nous font réfléchir. Parfois l'action de l'homme vient du conte<sup>460</sup>.

Ainsi, le conte, même lorsqu'il fait parler des animaux, donnerait du sens pour l'homme. En fait, le conte présente une peinture des situations sociales. Celles-ci sont jouées et non pas simplement imaginées. Dans *Critique de la raison orale*, Mamoussé Diagne voit le conte comme « une pièce de théâtre », « un lieu où le procédé de dramatisation connaît l'usage le plus vaste et le plus systématique »<sup>461</sup>. Le conte aide, dans une certaine mesure, à

---

<sup>459</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 :138.

<sup>460</sup> Cf. ANNEXES, *Entretiens*, Alexandre Coulibaly : A p. 281- A p. 282.

<sup>461</sup> DIAGNE, Mamoussé, 2005 :123.

saisir de l'intérieur la dynamique de la société en cause. L'ambiance du conte, bien que théâtrale, imaginaire, ludique, revêt une signification sociale immédiate. Une telle mise en scène et cette théâtralisation ne sont en quelque sorte qu'une sorte de répétition pour « rire », pour « voir », des mécanismes fondamentaux de la société. Nous suivons en partie cette appréciation tout en pointant du doigt les limites lorsqu'il s'agit de récits diffusés à la radio. En effet, pour certains conteurs, la volonté de faire du spectacle est claire et nette. L'aspect théâtral de leur prestation paraît manifeste. Mais dans le cadre qui concerne le contage chez les Bwa, cela est perçu comme de la comédie, un manque de sérieux. Or le conte est porteur de parole significative. Alexandre Coulibaly, illustre cette fonction du conte par un exemple tiré de son répertoire<sup>462</sup> :

Les contes donnent des conseils aux gens. Nous ne sommes pas tous des gens avisés. Un peu comme le Lièvre qui a pu duper l'Hyène. Le Lièvre la trompe en prenant l'unique panier de poissons gagné aujourd'hui. L'Hyène, elle, préfère les quatre paniers attendus pour demain. Le temps de la pêche prit complètement fin sans qu'elle ne trouve de poisson. Parfois, cela est comparable à nos manières humaines. Certains hommes sont si avides de gain qu'ils ratent tout<sup>463</sup>.

### 3.3.2. Sur le conteur

Selon N'Sougan Agblemagnon, l'on peut dire que le conteur jouit d'une certaine liberté théorique dans la composition ou la recomposition du récit. Cela favorise une libre lecture des conflits de la société réelle. Sous le masque de personnages qui distraient et suscitent chez l'auditoire admiration ou indignation, « se cache souvent une forme exacerbée d'ironie et de critique sociale »<sup>464</sup>. Certains contes tentent de répondre aux questions de l'ordre et du désordre, de la guerre et de la paix, de la haine et de l'amitié. Ils offrent à l'individu et au collectif social « une tribune de libre

---

<sup>462</sup> Contes en pays Bo, par Alexandre Coulibaly, *Le Lièvre et l'Hyène qui vont à la pêche*, Vol. XI, page 1.

<sup>463</sup> Cf. ANNEXES, *Entretiens*, Alexandre Coulibaly : A p. 281- A p.282.

<sup>464</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 :138.

expression »<sup>465</sup> dont le conteur est souvent l'incarnation. Le conteur doit savoir pratiquer l'autodérision et l'ironie. Par de nombreuses fois, Alexandre Coulibaly, un des conteurs à Radio Parana, adopte souvent de telles positions. En fait, cette dernière apparaît comme une sorte de maïeutique conduisant à « l'auto acceptation de la culture et de tous les principes contraignants ou non sur lesquels repose l'ordre social »<sup>466</sup>. Les récits de contes se donnant la nuit, moments des peurs vaincues ou subies, les conteurs savent utiliser ce créneau horaire. Au cours des entretiens collectifs lors des rencontres de Parana<sup>467</sup>, le conteur Romain Kamaté, a vite fait le rapprochement pour déterminer quelques caractéristiques à attribuer au bon conteur :

Si on dit *koko-tini* (conte). *Koko* c'est quoi en *bomu* ? *Koko* désigne quelqu'un de peureux. Alors, les Bwa ont trouvé des astuces : si tu es trop peureux, on va te raconter des choses qui se sont déroulées dans le passé pour te calmer. De même, si tu es quelqu'un qui n'a peur de rien et n'écoute personne, on va te raconter des choses passées pour te faire peur<sup>468</sup>.

Ce propos laisse entendre qu'à l'origine, le conte est enveloppé du voile de la nuit. Les raisons explicatives à ce fait n'apparaissent pas clairement selon les personnes interrogées. Le conte se perçoit aussi comme la « science des secrets et de la révélation des origines »<sup>469</sup>. C'est pourquoi dans certaines sociétés africaines, il est réservé à une certaine catégorie sociale ou doit être dit à un temps précis de la journée sauf cas exceptionnel<sup>470</sup>. Comme nous

---

<sup>465</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 :138.

<sup>466</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 :138.

<sup>467</sup> Cf. ANNEXES, *Entretiens collectifs*, A p. 302 - A p. 318.

<sup>468</sup> *Idem*.

<sup>469</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 : 141.

<sup>470</sup> Selon F. N'Sougan Agblemagnon, « certaines personnes comme les guérisseurs ou les parents des jumeaux (ils sont liés au monde mythique des dieux).... le conte est l'histoire des Origines et des dieux. ... Quiconque le dira le jour deviendra aveugle. Par contre, il peut être dit la nuit sans danger car, à ce moment, « toutes les forces sont apaisées ». Il n'existe qu'une seule exception à cette règle. Au cours de circonstances exceptionnelles, guerres,



l'avons relevé au sujet de la société des Bwa, tout le monde (hommes, femmes, enfants) peut conter. Cependant, tout le monde n'est pas bon conteur. Bien conter est un art inné ou acquis à force.

### 3.4. Les représentations

Voulant faire découvrir à des lettrés « la beauté et la vigueur expressive des contes traditionnels transmis de bouche à oreille et de génération en génération », Nicole Belmont (1999) qui s'est intéressée au contexte européen, a écrit *Poétique du conte*. Elle y met en évidence les différences nombreuses et grandes entre transmission orale et création écrite. Ses travaux dans le domaine mettent en exergue les mécanismes d'élaboration de l'œuvre orale. Pour cette anthropologue européeniste, le conte oral serait donc une œuvre poétique. Car sa « fabrication », son énonciation, sa transmission, épousent les lois de la poésie. Selon Nicole Belmont, hors écriture, les modes d'élaboration du conte utilisent en abondance le mécanisme de la figuration. En s'aidant des termes et des méthodes de la psychanalyse, elle relève que la narration est faite presque entièrement d'images et de mises en scène dépourvues de motivations, de commentaires, d'explications. En cela le conte se rapproche du rêve, qui traduit, dit Freud, les représentations verbales en représentations figurées, en images visuelles<sup>471</sup>.

Certains contes, comme les contes merveilleux, impliquent une part de rêve. Le récit dans ce cas se sert de mécanismes propres aux rêves pour « donner une cohérence narrative à l'ensemble »<sup>472</sup>. Ceci ne signifie pas, précise Nicole Belmont que « rêve et conte sont des productions semblables, ne serait-ce que parce que l'un est individuel, l'autre collectif »<sup>473</sup>. Il s'agit simplement de relever que « les mécanismes d'élaboration du rêve découvert

---

calamités publiques, événements graves, etc., les notables et chefs religieux se réunissent et disent le conte en plein jour, pour maudire ou « abîmer » quelqu'un (1984 : 141).

<sup>471</sup> BELMONT, Nicole, 1999 : 22.

<sup>472</sup> *Idem.*

<sup>473</sup> *Ibidem.*

par Freud ne concernent pas que le rêve. Ils sont les mêmes dans toute œuvre élaborée dans la pure oralité »<sup>474</sup>. Ainsi, l'élaboration de l'œuvre orale fait intervenir des hors cadres concrets comme l'insaisissable, le figuré, le « merveilleux ». Nous n'adhérerons pas à toutes les analyses de Nicole Belmont à cause des aspects trop psychanalytiques à notre entendement. Toutefois, au sujet du rêve dans les contes que nous avons recueilli, il s'agit dans la plupart des cas d'une projection, d'une supposition, d'un monde meilleur. Ainsi, lorsque les Bwa évoquent la beauté physique de la femme dans les contes, ils se réfèrent aux Peules. La jeune fille courtisée par une horde de garçon a un teint aussi clair que celui des peuls, le nez « fin et droit » comme pour une femme peule. L'idéal de la beauté pour les Bwa trouverait une part chez ces populations environnantes que sont les Peuls.

La poétique du conte réside aussi dans la musique et le chant dont s'accompagne le conteur. Les productions des maîtres-conteurs comme nous l'avons déjà souligné sont très prisées des auditeurs de la radio. Parce que disent-ils, il y a un double goût qui vient du message déclamé et de la musique du *'uāni* (sorte de harpe luth). Il faut dire aussi que l'accompagnement instrumental du conte tient le public éveillé, le fait participer à la performance. Ainsi, la musique s'ajuste aux mots, le rythme et le grain de la voix, tout concourt à faire vivre les personnes et le message du conte. Christiane Seydou, chez qui la poétique réside surtout dans la versification, précise :

Le chant est en effet comme naturellement associé à l'expression poétique : il n'est que de voir le style des chants qui, dans les contes ou les chantefables, ponctuent le déroulement de l'action, contrastant avec le style narratif du récit. Il en est de même pour les épopées où les parties chantées correspondent soit aux devises ou aux hymnes célébrant tel ou tel personnage – séries de formules métaphoriques emblématiques bien rythmées, accumulations de tropes et condensés de sens recentrant l'intérêt du récit sur le héros ou l'action<sup>475</sup>.

---

<sup>474</sup> BELMONT, Nicole, 1999 : 22.

<sup>475</sup> BAUMGARD Ursula et Jean DERIVE, 2008 : 161.

Selon les Bwa, un bon conteur, qu'il s'accompagne ou non de musique, est un poète. Autrement dit, il a l'imagination fertile. Il sait convoquer les mots pour décrire des situations tout aussi étranges. Il communique directement avec son public. Par le biais de l'énonciation et de l'écoute concomitante, le conte devient un fait social. L'accompagnement musical du récit tient lui aussi un rôle dans le fonctionnement du texte. D'où l'intérêt d'en tenir compte.

### 3.5. Sur la tradition

Si conter est communiquer du rêve, assumer le rêve revient à le confronter à la réalité sociale. Cette part sociale est incontournable. Elle se manifeste à travers les thèmes majeurs et secondaires, le dénouement littéraire, les sentiments provoqués et l'intention du conte. Le thème principal pose le problème à résoudre. Qu'il s'agisse de l'orphelin maltraité (*L'orphelin*)<sup>476</sup> des amis au temps de la famine, du menteur invétéré (*Mama de l'est et Mama de l'ouest*)<sup>477</sup> ou de la jeune fille convoitée par une horde de prétendants qui doivent passer moult épreuves (*Masira, ma chérie*)<sup>478</sup>, le thème principal s'impose comme la définition théorique et l'illustration pratique d'un problème important pour la société. Le conteur fait prendre conscience qu'un conflit couve, qu'une difficulté ou un souci récurrent menace la paix sociale. Ainsi, un sujet comme celui de la coépouse illustre de manière générale les difficultés et les conflits courants dans les rapports interpersonnels en situation de polygamie. C'est cette situation à problème qui est évoquée de façon indirecte. Il en est de même dans le cas de l'orphelin, maltraité, mal-aimé, chassé. Ce thème montre l'importance de la mère dans la société et suggère également l'attitude fondamentale vis-à-vis de l'enfant. Celui-ci, dans la conception traditionnelle comme le souligne Pierre Erny, est « le reflet et la manifestation de Dieu »<sup>479</sup>. La finale du conte de l'Orphelin s'achève ainsi : « C'est pourquoi, l'Orphelin est (a de) l'avenir.

---

<sup>476</sup> *Cassettothèque*, vol.9, page 3.

<sup>477</sup> *Cassettothèque*, vol.21, page 1.

<sup>478</sup> *Cassettothèque*, vol.11, page 4.

<sup>479</sup> ERNY, Pierre, 1978 : 74.

Même orphelin, si Dieu s'ajoute à toi, demain tu seras une personne » (v.218-227). Consciente de la bienveillance divine, la société doit faire en sorte que l'enfant soit protégé et devienne le bien le plus valorisé, le « capital le plus précieux ». Ce que désire la société, c'est une réelle intégration de l'enfant dans le groupe de la maisonnée. Mises en exergue dans le conte, certaines vertus prônent la droiture, l'honnêteté, la tolérance. Elles constituent des lignes de conduite en société et des qualités que tout individu devrait chercher. Ces vertus sont considérées dans la société comme cardinales. Notons encore que, « les péripéties de l'action que déclenche leur contraire constituent une école pour l'imagination des auditeurs »<sup>480</sup>.

Que dire du thème secondaire ? Dans le conte il est implicite. Il apparaît comme une « astuce instrumentale<sup>481</sup> ». Le conteur le laisse entendre aux auditeurs. Et par devers eux à la société. Illustrons-le par conte de *L'Aveugle et de l'Infirme* où l'initiative des deux femmes à tester leur mari en amour atteint son but dans d'autres versions du conte. Cette provocation, dans la mentalité suggérée par le conteur, fait de la femme un facteur de désordre pouvant prendre des proportions dangereuses pour chacun des maris. Ce que dévoile sans détour la version de Alexandre Coulibaly : par deux fois, il s'excuse auprès des femmes qui écoutent le conte (v.321-326)<sup>482</sup>. Non sans avoir cruellement affirmé : « ce sont les femmes qui gâchent les choses » (v.392-397)<sup>483</sup>. Tout se passe comme si les rapports en société doivent composer avec de telles entreprises. Le conteur

---

<sup>480</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984 : 146.

<sup>481</sup> AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, 1984, 147.

<sup>482</sup> Cf. ANNEXES, *L'Infirme et l'Aveugle* n°1, A p.67- A p. 88.

v.321-326 : Aussitôt les femmes se tinrent debout. *Heee*. Excusez-moi femmes. Il ne s'agit pas de vous toutes. Oui. Voyez maintenant quels sont les agissements de certaines femmes ?

<sup>483</sup> Cf. ANNEXES, *L'Infirme et l'Aveugle*, n°1, A p.67- A p. 88.

v. 392-397 : Ce fut la fin. Voyez maintenant les femmes de ce monde. En tout cas, excusez-moi. Il ne s'agit pas de toutes les femmes !

en fait la critique. Il s'agit d'une véritable thérapeutique préventive autant que d'une initiation aux difficultés essentielles du système social. Les astuces théâtrales inventées à cette fin ne sont que des moyens, des instruments pour réaliser la stratégie sociale, la stratégie inconsciente que la société s'est proposée.

Dans sa conclusion, le conte indique la solution souhaitée ou la conduite valorisée par cette société. Avec le thème principal d'un côté la société pose un problème ; avec la conclusion, elle suggère la solution. Ou du moins la conduite qui, dans telle ou telle circonstance, devrait ou doit être préférée, valorisée. Il s'agit d'un véritable « cours ». Théorique et pratique tout à la fois, la leçon est assénée dans le cadre et dans les normes sociaux. C'est un enseignement qui vise les membres de la communauté. Il s'agit ni plus ni moins d'éducation civique et morale. On l'aura remarqué dans le conte *Les sept célibataires* où il ne s'agit pas de décrier le célibat comme une non-valeur comme l'insinue le thème majeur ou encore de se moquer du célibataire qui doit lui-même écraser le mil, préparer lui-même à manger, porter sur sa tête le repas, etc. (toutes choses évidemment réservées dans la société aux femmes !). Il ne suffit pas non plus de suggérer le bon exemple : les sept frères s'organisent malgré les moqueries et les railleries. Là est le dénouement littéraire. Par-dessus tout, le conte *Les sept célibataires* vise à provoquer les sentiments qui portent l'individu à réaliser de plein gré et tout naturellement les buts que la société lui prescrit. Dans le cas d'espèce, c'est la retenue, la patience et la sagesse du benjamin de la fratrie. Mais également cette audace des jeunes filles à défier à la lutte des hommes (v.48-49)<sup>484</sup>, leur respect pour la parole donnée (v.205)<sup>485</sup>. Proposer du sens dans les règles de la tradition, telle est aussi la manière de communiquer du conte. La société en est le cadre, le groupe des auditeurs récepteurs la cible. Par le choix des personnages, le dénouement des aventures, l'intrigue des histoires, certaines normes morales sont données comme référence. Par le

---

<sup>484</sup> v.48-49 : Elles dirent à l'aînée de lutter avec lui. S'il la terrasse, toutes iront avec lui.

<sup>485</sup> v. 205 : Toutes (les jeunes filles) l'accompagnèrent.

conte, l'on saisit alors non seulement la définition concrète des concepts de justice, de compassion, d'indignation, d'admiration, de courage, etc. mais aussi on apprend un code moral.

Enfin, relevons dans ce que dit le conte, « l'intention sociale ». Elle est évidente ou dans la plupart des cas, moins voilée. Cette intention fait partie de la pédagogie. Elle vise à expliquer l'origine des choses, à justifier les stratifications sociales ou encore à donner les raisons mythiques de la forme des astres, etc. Une des illustrations pédagogiques est le récit intitulé *Qui sont les Diarra ?*<sup>486</sup> où le conteur explique pourquoi la viande du lion ne doit pas être consommée par les personnes appartenant au clan des Diarra. Il leur est aussi interdit de pousser des cris semblables aux rugissements de l'animal sauvage. L'intention dans le cas d'espèce consiste à donner une base sociale au totem de tous ceux qui portent le nom de famille Diarra. Avec un regard extérieur, ce genre d'exposé véhiculé par le conte peut être sans valeur scientifique : ni vérifiable ni quantifiable. Il donne des faits admis par tous et sur lesquels la société ne désire plus instaurer ou autoriser des discussions. Au demeurant, il peut aussi être vu comme une critique sociale (comme certaines présentations de la polygamie et de la femme jalouse), comme une intention politique (comportement des femmes et stabilité du ménage, scènes de jalousie et désordres familiaux, etc.). Pour les sociétés orales, c'est l'intention pédagogique qui prime. Celle-ci se traduit d'une part par une expérience communiquée et d'autre part par une conclusion pratique. L'étude de *La Fille Difficile* dirigée par Veronika Görög-Karady et Christiane Seydou montre ainsi, à partir d'analyses menées dans plusieurs contextes où ce conte bien connu en Afrique a été entendu, combien un même thème peut, en fonction du contexte social, signifier différemment. S'il est certain, comme le précise V. Görög-Karady en introduction, « que le conte de la *Fille Difficile* fonctionne, dans les sociétés concernées, comme un récit d'apprentissage devant servir à "l'éducation sentimentale" des jeunes filles. Cet enseignement implique aussi

---

<sup>486</sup> Cf. ANNEXES, *Qui sont les Diarra ?* par Alexandre Coulibaly, A p. 33- A p. 66.

l'acquisition de la conduite convenable à tenir chez les alliés, pas toujours bienveillants »<sup>487</sup>. Partant, ce sujet principal pose certains problèmes majeurs des sociétés africaines que sont la personnalité de la jeune fille, l'amour, la compétition des hommes pour les femmes, le mariage. Aussi, les auteurs de *La Fille Difficile* montrent-ils, à partir de situations sociales différentes, combien les différents points de vue peuvent s'exprimer et même s'affronter dans un même contexte social. En effet, selon les cas, les jeunes filles peuvent espérer choisir elle-même leur conjoint et ne craignent pas de contester les coutumes en refusant les prétendants qui leur déplaisent... Cette poussée d'individualisme est cependant bien souvent condamnée à l'échec, la grande majorité des contes – mais pas tous – se terminant « mal ». Le conte semble dire alors, au-delà des variations culturelles, que la femme ne doit pas se révolter contre le mariage coutumier régi par les lois sociales dont les gardiens sont des hommes...

En définitive, ce que communique le conte n'est autre chose que du social, du sens et du rêve. C'est en cela qu'il est pragmatique. Le terme pragmatique doit être référé sur le plan étymologique au grec « *praxis* » et à ce que celui-ci envisage en priorité : les relations de sujet à sujet. C'est bien ce qui, avant tout, est pris en compte. Pour eux, les interactions sociales et particulièrement les relations intersubjectives sont à la source du sens. Ce sont elles qui éclairent et structurent le fonctionnement de la vie en société. Par son langage imagé, sa capacité d'invention, et sa musicalité, la parole du conte se fait l'expression de cette vie.

---

<sup>487</sup> GÖROG-KARADY et SEYDOU, 2001 : 19.

## CONCLUSION DU CHAPITRE CINQUIEME

Nous cherchions à comprendre les spécificités de la parole à travers le conte, le public du conte et la prestation du conteur. En examinant la structure et le contenu de quelques récits de notre corpus, nous pouvons noter que le genre conte est propice à la théâtralisation, à la mise en scène, à la distribution de rôles. Le conteur joue des personnages multiples. Il est lui-même un personnage.

Toutes les caractéristiques ainsi relevées trouvent des similitudes dans le cadre de la radio. Une bonne émission doit montrer et donner à entendre du mouvement et de la vie. A l'antenne, l'animateur, tel un conteur, donne la parole, explicite un point de vue, se représente une situation. Il se met à la place de l'auditeur. Par les intonations de sa voix, il peut emprunter un air étonné, réjoui ou encore déçu. Tous ces sentiments peuvent être détectés dans la structure du conte.

Le conte nous offre des pistes pour mieux comprendre un milieu social donné. Il révèle des mécanismes et des stratégies définies dans les types sociaux, les rôles valorisés, les comportements « recommandés ». Il use de l'ironie, de la critique. Bref, le conte est une école d'éducation de masse où la société est « démontée » et « jouée ». Ce jeu n'est pas sans intérêt pour l'ordre social dès lors qu'il permet de réduire les tensions entre l'individu et la société tout en créant un climat collectif de participation active, une ambiance propice à la cohésion du groupe.

L'intention finale consiste à pointer les potentialités communicatives du conte. Les sociétés sans écriture en ont fait depuis toujours, le moyen d'apprentissage d'un bon vivre ensemble et de découverte des autres cultures, des autres environnements, des autres natures. Les perspectives nouvelles de transmission et de conservation augurent-elles d'un avenir meilleur pour le conte ? Comment d'autres médias aujourd'hui le mettent-ils en valeur de manière à en faire un chemin possible de développement. Notre prochain chapitre tente d'y répondre en reprenant les hypothèses annoncés dès le début.



## CHAPITRE SIXIEME

### ACTEURS NOUVEAUX POUR FONCTIONS ANCIENNES

- 1. Les performativités du conte*
- 2. Le capital médiatique*
- 3. Oralité et Développement intégral (les industries du conte : éditions de livres-cassettes, cinéma, chants, théâtre),*

La pratique de la parole : voici ce qui continue de nous servir de fil directeur dans ce travail. Le conte, comme fils aîné de la parole, au contact d'un média de masse comme la radio, prolonge ses chances de conservation et subit des transformations comme nous venons de le souligner dans le chapitre qui précède. Il s'avère aussi que sa production ou ses interprétations sont très liées à la société où il naît. Le chercheur en sciences de l'information et de la communication devra en tenir compte.

Dans ce chapitre, dans un premier temps, nous cherchons à cibler trois fonctions essentielles de la parole du conte similaire aux objectifs poursuivis par la radio de proximité en contexte d'oralité. Il s'agit des fonctions informatives, pédagogiques et ludiques. Le conte doit être considéré comme un élément du « patrimoine culturel immatériel » selon l'UNESCO, l'organisation des nations unies en charge de l'éducation, de la science et de la culture. En effet, dans sa Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, elle explique :

On entend par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment

d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine<sup>488</sup>.

Notre propos voudrait montrer que la radio aujourd'hui contribue à la sauvegarde et à la médiatisation du patrimoine culturel immatériel.

Dans un deuxième temps, tout comme nous nous sommes penchés sur les pratiquants d'oralité, nous chercherons à interroger le sens de leur action de communication. Les conteurs, les diseurs de proverbes, de devinettes et autres énigmes sont tenus en estime par ceux qui les écoutent à la radio. Comme agents, ils véhiculent de nouveaux concepts, inspirent de nouveaux modes de dire et de faire. Pourquoi une telle popularité et comment se manifeste-t-elle aux dires des acteurs ?

Enfin, en troisième lieu, la parole médiatisée par le canal de la radio dans le contexte et les situations abordées dans ce travail connaît de nouvelles dimensions d'utilisation, d'espace et de signification. Ne faudrait-il pas considérer celles-ci comme des passerelles du développement, ce que nous appellerions un « développement intégral » dont le média radio pourrait être le haut-parleur ? Car l'enjeu consiste à comprendre que davantage de communication médiatique peut aussi engendrer du sens commun. Les moyens technologiques viennent au secours de la parole.

L'interprétation du matériel oral pour le chercheur en sciences humaines pose souvent des difficultés d'ordre méthodologique et déontologique. On bute sur trois questionnements possibles. D'abord, comment découvrir et faire exprimer par les enquêtés le sens d'un conte ? Ensuite, a-t-on le droit de forcer leurs interprétations, de leur faire dire plus qu'ils n'en ont conscience ? Enfin, ne risque-t-on pas de se tromper lourdement en forçant les gens à parler au risque de voir ceux-là, qui, pour

---

<sup>488</sup> Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel, Art.2. 1.

se débarrasser de l'enquêteur dire ce qui lui plaît. Beaucoup de spécialistes ont proposé des solutions. Le structuralisme par exemple propose une méthodologie qui a l'avantage de mettre en pièces tous les éléments possibles du texte et de leur trouver des liens de sens et de forme. Mais cette méthode saura-elle prendre en charge les dimensions émotives de la musique, du geste ou des vibrations de la voix ? Signalons cette autre particularité du texte oral : le non-dit. Le non-dit s'avère parfois plus important que le dit. Il laisse penser que les vérités les plus importantes et les plus vitales sont souvent enfouies dans l'inconscient. Des mécanismes de défense empêchent de déclarer ces « vérités » au grand jour.

Ainsi, on ne peut pas admettre d'affirmations tirées du texte seul sans une vérification dans la société dont on parle et d'où l'on parle. De même, on ne doit prendre pour argent comptant les seules interprétations conscientes des membres de la société. C'est pourquoi, s'agissant des interprétations possibles des textes oraux, en pratique, nous proposons ce qui suit. Lorsque le point de vue des locuteurs actants et celui des analystes des textes coïncident, nous disons que l'interprétation est certainement acceptable. Il s'agit de partir des faits, de ce qui est dit et vécu par les acteurs. La tâche du communicateur est de les transmettre, parfois de les analyser et de les mettre en perspective. Ainsi, par un système de croisement des points de vue, l'étude sera d'autant plus sérieuse et approfondie.

## 1. LES PERFORMATIVITES DU CONTE

« La tortue dit : c'est celui qui te connaît bien qui te perce »<sup>489</sup>. Les Bwa prêtent à ce reptile tétrapode archaïque des paroles selon lesquelles n'est pas interprète qui veut. Il faut connaître les contours de l'objet à percer. Dans le cas qui nous occupe, notre interrogation est double : qu'est-ce qui est pertinent dans un conte à la radio? Quelles significations donne-t-il à connaître? Nous proposons quatre qualités : informative, pédagogique, ludique et normative.

### 1.1. Le conte comme parole informative

Nous avons déjà évoqué la transcription faite par le Sénégalais Birago Diop des *Contes d'Amadou Koumba*. Pour de nombreux lecteurs, ces récits bruissent encore aujourd'hui des cris et des sentiments d'animaux de la savane qui renvoient à des comportements et à des habitudes humains. Ils sont modernes « car l'auteur sait mettre l'allégorie animalière au service de sentiments partagés en société ». Cependant, le lecteur reste sur sa faim : l'ambiance et les bruits sont absents. Ils participent de beaucoup à l'animation du conte. En nous référant aux contes proposés dans notre corpus, notre question serait de savoir comment rendre compte, dans la transcription des récits, du génie d'un Alexandre Coulibaly ou d'un maître conteur comme Douba Diarra? Seul l'enregistrement qu'offre l'audio visuel permet de donner une idée de leurs prestations. Et il n'est pas sûr qu'on arrive, alors, à restituer l'ambiance avec tout ce dont cela peut suggérer de proximité physique. Mais, au moins certains aspects induits par le contexte de performance peuvent être rendus. Car une civilisation de l'oralité est d'abord une civilisation de la parole vive. Autrement dit, celle de la coprésence physique immédiate. Cependant, elle n'est pas que cela, si on prend au sérieux la remarque de l'anthropologue français d'origine guinéenne Sory Camara selon laquelle les contes « décrivent un spectacle

---

<sup>489</sup> Commentant l'origine de ce proverbe, Jean-Gabriel Diarra écrit ceci : « Les locuteurs savent par expérience qu'il est difficile de dépouiller une tortue. Il faut bien connaître les jointures entre les carapaces supérieures et inférieures » (Diarra, J.-G., 1977, 15).

dont le narrateur est censé être le visionnaire... Il ne faut écouter que pour voir<sup>490</sup> ». Ainsi, en parlant de « description » et de « vision » Sory Camara veut insister sur la notion de spectacle théâtral. Il attire l'attention sur « la conjugaison qui se réalise, à cette occasion, de l'oreille à la vue<sup>491</sup> ». Grâce à une telle conjonction l'on obtient fusion des supports aux travers desquels s'effectue la transmission du sens. Signalons notamment le cas de la dimension gestuelle, absente, si on se limite au caractère purement verbal des messages. Dans l'analyse consacrée aux textes des contes, toute une « sémiologie gestuelle » est difficilement rendue par de simples notations marginales. Il s'avère que la gestuelle mais aussi les parties chantées sont non seulement intégrées dans les mécanismes de transmission du message, mais elles en constituent des canaux privilégiés. En cela la formule de Paul Zumthor reste actuelle, à savoir que l'oralité réalise « (une) ingérence du corporel dans le grammatical »<sup>492</sup>. Parmi les facteurs qui, tous, participent à la création de la performance, auquel donne lieu la production du conte, il y a la tenue vestimentaire, la musique et le chant. Le geste, lorsqu'il s'associe à la voix, tient une place tout à fait particulière. Ce que confirme le médiéviste en affirmant :

C'est avec le geste que le rapport est le plus constamment étroit : comme la voix même, quoique de manière spéciale et subordonnée, il projette le corps dans l'espace de la performance et vise à conquérir celui-ci, à le saturer de son mouvement<sup>493</sup>.

L'aspect informatif du conte ne peut faire l'économie du contexte ni se contenter à son sujet de simples notations marginales en les comptant pour une réalité accessoire. Le conte est une mise en scène. Mieux, il procède lui-même à une mise en scène. Son espace physique traditionnel chez les Bwa est celui de la veillée. La programmation radiophonique ne déroge pas à la règle. Les auditeurs ne comprendraient pas qu'une émission de contes soit

---

<sup>490</sup> CAMARA, Sory, 1984 : 461.

<sup>491</sup> DIAGNE, Mamoussé, 2005 : 148.

<sup>492</sup> CAMARA, M., 1985 : 182.

<sup>493</sup> ZUMTHOR, Paul, 1984 :48.

diffusée dans le courant de la journée. L'information à l'intérieur du conte s'organise et s'articule en un scénario dont le narrateur a la maîtrise. C'est lui qui distribue les rôles, renforce les intrigues par le moyen de la dramatisation. Ainsi développe-t-il une idée sous la forme d'une histoire, de dimension et de complexité variables.

Certains contes mettent l'auditeur face à un choix. Cette option prend la forme d'une alternative, la plupart du temps très difficile à trancher, et même parfois franchement indécidable. Il en est de même pour quelques chutes du papier en radio<sup>494</sup>. Le journaliste pose une ou plusieurs questions du type : « Que feriez-vous si vous étiez dans la situation où se trouve présentement tel personnage de l'histoire que vous venez d'entendre ? ». Il arrive également qu'après la narration d'exploits accomplis par plusieurs personnages présentés comme concurrents, on demande d'offrir l'unique récompense à celui qui, de l'avis de l'auditoire, se sera montré le plus méritant comme dans l'exemple ci-dessus reproduit récolté au cours d'une séance de conte en direct à la radio.

Un homme a trois femmes. Il aime chacune éperdument et chacune d'elles l'aime énormément. On n'a jamais surpris entre elles ou avec lui la moindre dispute. Un jour, les femmes et le mari partent en brousse chercher des feuilles de baobab pour la préparation de la sauce. Il grimpe sur l'arbre et commence à couper. Les femmes ramassaient et chacune en mettait dans son panier. Soudain, l'homme dégringola, tomba par terre et mourut sous les yeux de ses chéries. Alors, la première épouse dit : je vais rentrer au village et demander qu'on vienne prendre le cadavre afin qu'il ait une sépulture décente. La deuxième épouse alla chercher des branchages et vint recouvrir le cadavre. Afin dit-elle, qu'aucune mouche ne vienne à toucher le corps. Quant à la troisième femme, tout en pleurs, elle, s'enfonça dans la brousse. Elle y rencontra un génie qui demandait pourquoi elle pleurait tant. Elle lui exposa le malheur qui venait de les frapper, elle et ses coépouses. Le génie proposa de rebrousser chemin vers le lieu du drame. Parce que, disait-il, au cas où aucune

---

<sup>494</sup> Dans le jargon journalistique (en radio notamment), un papier comprend une attaque, une description, une chute. Le papier doit raconter une histoire. La chute correspond à une prise en main de l'auditeur. On peut impliquer éventuellement celui-ci par des questions ou des exclamations sans toutefois tomber dans l'artificiel et le faux. Il est recommandé de soigner l'attaque et la chute.

mouche n'aurait touché le cadavre, lui, il réussirait à le ressusciter. Ils trouvèrent sur place la seconde épouse en train de veiller. Alors, le génie demanda : une mouche s'est-elle posée sur le cadavre ? Non, répondit la femme. Le génie souffla alors dans les narines de l'homme qui, aussitôt, revint à lui, vivant. Au même moment, la première épouse arrivait avec les gens du village. Prenant ceux-ci à témoin, le génie exigea pour le service qu'il venait de rendre que l'homme lui donne une des trois épouses. Selon vous, laquelle des trois femmes va-t-il donner au génie ?<sup>495</sup>.

On le comprendra, les débats qui s'ensuivirent furent passionnés. Les interlocuteurs rivalisèrent de finesse et d'arguments pour faire accepter leurs plaidoyers. « C'est la femme qui est allée chercher les gens du village qui revient au génie », dira un membre de l'auditoire. « Parce qu'elle veut que la tradition pour les morts soit sauvegardée » explique-t-il. Un deuxième intervenant pense que c'est plutôt celle qui a su monter la garde du cadavre car, souligne-t-il, « même mort, elle sait honorer son homme ». « Et si le génie n'était pas venu avec l'épouse en pleurs ? » interrogera un autre auditeur. Les discussions pourraient durer toute la nuit. Finalement, un participant calmera les joutes en argumentant dans ces termes :

Peut-être cette énigme a du sens. Elle a du sens. Quel sens ?

Tel que nous venons de discuter, s'il s'agit d'une discussion interminable, il n'y aurait rien à en tirer. Seulement, si nous discutons, comme les uns disent que c'est la première (épouse), les autres la deuxième ou la troisième et nous sommes sur le point d'accepter cette dernière solution, cela signifie que même si c'est une discussion à l'infini et que vous veniez à accepter l'avis d'une personne, c'est cela la signification de la joute oratoire. Que dire encore ? On veut montrer que entre nous, il y a certaines situations, si vous devez demeurer ensemble au même endroit, il vous faut vous mettre d'accord. Sans cela, le monde ne peut avancer. Même ce que nous appelons aujourd'hui démocratie, c'est comme ça que ça se passe. Même si vous êtes des gens qui ne vous acceptiez pas mutuellement. Même si je ne suis pas d'accord avec l'avis de l'autre, je dois respecter. Pour que nous puissions avancer.<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup> ANNEXES, *Enigmes*, A p. 122 – A p. 123.

<sup>496</sup> ANNEXES, *Enigmes*, A p. 122 – A p. 123.

L'écoute collective des émissions de conte à la radio comme c'est souvent le cas dans les villages se prolonge par l'énonciation des énigmes. Le but de la manœuvre est de tester la capacité de discernement, de finesse, et donc de hiérarchisation des points dans une argumentation. Il s'agit de forger son idée, de construire ensemble une opinion et continuer à vivre en commun. En fait, la réponse à la question formulée dépasse la simple préférence subjective. Si les échanges débouchent rarement sur un consensus, ils ont du moins le mérite d'initier aux débats contradictoires. Ne l'oublions pas : nous avons affaire à des sociétés de la palabre et de la négociation.

### 1.2. Le conte comme parole pédagogique

Comme nous l'avons remarqué précédemment, les Bwa utilisent le mot « parole », terme générique, pour désigner le proverbe, le conte, la devinette ou l'énigme. A tous ces genres oraux, on attribue des vertus pédagogiques qu'elles soient exposées sous des formes positives ou négatives. Au cours d'un entretien collectif où nous cherchions à cerner les multiples facettes du conte, un des informateurs Etienne Koné a développé un argumentaire sur la parole éducative et pédagogique :

Celui qui connaît bien les proverbes n'a pas trop de paroles lorsqu'il doit intervenir. Parce dès qu'il donne un proverbe, celui-ci dit tout, et les gens avisés comprennent. Pour ce qui est des contes, ils servent à donner des conseils aux gens. Lorsqu'on parle de l'Hyène, il ne s'agit pas de celui qui se trouve en brousse mais de celui qui est au village : une personne qui est bête. On montre souvent que le gars bête n'est pas seulement le gourmand ou bien celui qui ne compte que sur sa force physique. C'est une question d'esprit. Comme dans les contes Lièvre et de l'Hyène [...] Toutes ces façons de parler (en proverbes et par le conte) éduquent les plus jeunes, mêmes ceux qui sont âgés et qui sont des pères et mère de famille. Que personne n'agisse à la manière de la bête comme l'Hyène. Même si cette parole fait rire, elle porte un message qui instruit. Les contes et les proverbes entraînaient la mémoire des enfants à garder ce qu'on y mettait. Nos parents n'avaient pas de livres. Mais ce qu'ils entendaient, ils le retenaient pour pouvoir ensuite l'exprimer et le transmettre. Les



diseurs de contes ou de proverbes de maintenant cherchent et adaptent leur parole au temps présent.<sup>497</sup>

La démarche pédagogique du conte obéit à un cadre, une distinction, et une visée. D'abord, c'est un formidable lieu de dramatisation sans incidence apparente et immédiate. Les animaux, les plantes, les bons ou les mauvais esprits jouent des rôles comme les acteurs dans une pièce de théâtre. Ensuite, grâce à son contenu profane, il vise l'individu isolé, ses agissements, ses envies, ses caractères<sup>498</sup>. Enfin, le conte cherche à transmettre des valeurs sous la forme d'une histoire. Il suggère des attitudes, fait deviner une intention, donne du sens à un acte isolé ou collectif. Ainsi, le privilège pédagogique accordé au conte se justifie pleinement. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il réalise une convergence thématique des différents genres de l'oralité. Sous un tel rapport, le conte constitue avant tout un champ d'expérimentation ouvert. Sur le plan intellectuel et affectif, il a une fonction éducative. Car en traitant des problèmes humains à travers les aventures et les prises de positions des personnages, il montre ce qu'il faut faire. Le conte propose souvent une morale sur un point précis. En cela, il a beaucoup d'accointances avec la fable. Qui fixe des normes à suivre sous la forme par exemple d'une explication étiologique (« c'est pour cela que, depuis ce temps, nous agissons ainsi »). Mais en fait, la morale du conte cherche à orienter l'auditeur ou encore à instaurer des limites entre ce qui est socialement faisable ou non, ce qui est admissible ou pas.

---

<sup>497</sup> Cf. ANNEXES, *Entretiens collectifs*, A p. 302 – A p. 318.

<sup>498</sup> SEYDOU, Christiane et Denise PAULME, 1972 : 131-163. A la différence du mythe, le contenu du conte est profane ou le serait devenu au terme d'un processus de laïcisation ayant fini par faire oublier l'origine religieuse que certains auteurs lui attribuent. A ce titre Christiane Seydou et Denise Paulme considèrent que « les contes (sont) comme l'avatar populaire et pédagogique des mythes ». Denise Paulme va encore plus loin en faisant remarquer que le mythe et le conte ne sont pas des genres distincts du point de vue génétique. Elle introduit un critère discriminant relatif au manque initial qui déclenche la quête : « Si le manque initial qu'il s'agit de combler (famine, pauvreté, absence d'épouse) ne concerne que l'individu isolé, le récit est vraisemblablement un conte ; s'il concerne la communauté, voire l'ensemble des êtres vivants, il s'agit d'un mythe ».

## 1.3. Le conte comme parole ludique

Dans les récits, tel ou tel trait manifeste le divertissement. Il fait rire, il égaie l'auditeur. C'est la fonction ludique. Nous avons ici affaire à une certaine interférence entre du jeu et de la philosophie. Pour les Bwa, le conte – tout comme cela est aussi possible par les proverbes – est la philosophie par le rire. Dans *Proverbe et Philosophie*, Pierre Diarra explique la portée du discours proverbial, ce qui vaut autant pour le conte :

Que le proverbe soit assimilé à un souhait, à une exclamation ou à un énoncé déclaratif ou impératif, il reste une proposition signifiant une relation ou une action. Chaque proverbe a, d'une part, un sens et une raison qui sont toujours les mêmes, que ce qui est dit existe ou non, et d'autre part un emploi, selon que la réalité vérifie ou rende faux le proverbe... Si le langage est fait d'une suite indénombrable de « jeux de langage (nommer, raconter une histoire, commander, souhaiter, prier, etc.) chaque jeu de langage a un emploi en tant qu'il est relié à une « forme de vie » c'est-à-dire à un comportement effectif dans une situation donnée<sup>499</sup>.

On philosophe en riant. En disant des contes, on philosophe ensemble. On ne prend pas les choses au tragique, mais on regarde les gens et les choses vivre. En écoutant les récits, chacun peut comprendre à sa manière. Ici, la méthode suivie n'est autre que celle de l'exemple : il ne s'agit pas de déductions abstraites ou d'un code de morale à apprendre et à introduire dans la vie réelle. Non. L'enjeu essentiel consiste à assister et/ou participer au jeu de cette petite société décrite dans les contes parce qu'elle est le « modèle » de la société des hommes. Nous observons là une prise de conscience culturelle. Le conte n'est compréhensible que si on a conscience de vivre réellement dans une société semblable à celle des contes.

## 1.4. Le conte, une parole normative

Les performativités du conte ne se limitent pas seulement aux aspects informatif, pédagogique et ludique. Sa fonction normative, voire politique doit être prise aussi en compte. Il tend à instaurer les limites entre ce qui est

---

<sup>499</sup> DIARRA, Pierre, 2002 :167.

faisable ou non, admissible ou pas. Il ouvre un espace de discussion sur certaines orientations d'action et de valeur. En cela, le conte fait vivre les grandes vérités de la société tout en indexant ses tares. Les énonciateurs et les récepteurs sont partis prenantes. Ils acceptent ou désapprouvent. Les sentiments agités par le conte sont les leurs, au moins inconsciemment. Ainsi, l'ensemble des contes d'une société fait le tour des principaux types de personnages : le sage, l'intelligent, le méchant, etc. avec leurs traits dominants qu'il faut imiter ou éviter. Les contes montrent aussi les relations possibles entre les hommes, l'ordre social à respecter par les alliances et les échanges, et qui peut être détruit par la bêtise ou l'égoïsme. Bien que certains conteurs affirment avoir trouvé leur récit « au pays des menteurs », ces mensonges ne sont pas considérés comme de vrais. Surtout s'ils rendent compréhensive par l'expérience la vie quotidienne. Tel un jeu, il est encadré par des règles. Ainsi, les épreuves du héros ne précèdent jamais le contrat initial. Avant la victoire, le champion doit se qualifier en passant de multiples étapes. L'objet qui fait l'enjeu du conte permet de situer les différents personnages comme donateur, héros, partenaire, opposant ou encore destinataires. On a affaire à une véritable grammaire du récit au même titre qu'il y a une grammaire pour les phrases de la langue. Il est demandé à l'émetteur et aux auditeurs de tenir compte des mécanismes si ce ne sont les lois du récit.

Nous l'avons souligné plus haut, la société s'exprime et s'expose à travers ses contes. Elle « joue » à travers ses contes dans l'imaginaire et dans le réel. D'abord, dans le conte en tant que récit de fiction, tout peut arriver : les animaux parlent, les objets sont magiques et les relations merveilleuses. Les actions s'y déroulent à l'envers ; la logique en est spéciale. Mais dans ce monde allégorique, on peut déceler un sens de la justice et de la bonté. Les sentiments profonds et les motivations y sont clairement définis comme ayant partie avec la vérité et de la tromperie. Par ailleurs, par interprétation, nous déduisons que ce qui se passe dans le monde du conte est bel et bien projetable dans la société des humains. En quelque sorte, « le conte dit en clair à propos d'un autre monde ce dont on ne peut dire que tout bas ou

suggérer à propos de la société réelle ». Cette dernière apparaît comme le reflet imparfait d'un monde parfait. C'est pourquoi dans une pareille équation, la parole n'est plus celle des animaux ou des esprits magiques. Elle devient une parole humaine, capable d'exprimer des sentiments d'hommes, de femmes, de célibataires, d'orphelin, de marâtres, ou encore de cocus.

## 2. LE CAPITAL MEDIATIQUE EN ORALITE

Dans l'étude de la parole en Afrique et chez les Bwa (chapitre II), nous avons mis en relief le pouvoir de dire et du dire<sup>500</sup>. L'un dépend de la « qualité sociale » de l'énonciateur, l'autre, de la nature de l'énoncé. En tous les cas, il reste question de pouvoir, de capacité, de potentialité. Qui dit pouvoir dit maîtrise de compétences, de capacité à mobiliser, à transmettre. Nous proposons ici d'entendre cela par « capital médiatique oral ». En effet, il nous apparaît que l'oralité, par les genres de son expression et les multiples facettes de la performance évoquée au cours de ce travail, est un mode de communication, qui, grâce à la radio devient médiatique. Comment cela se perçoit-il dans les enjeux des langues locales et la production du discours ?

### 2.1. Conter dans les langues nationales

L'analyse du discours du conte ne saurait mettre entre parenthèses les conditions de production et de réception au risque d'en perdre les saveurs et les significations profondes. Dans *Langage et pouvoir symbolique*, le sociologue Pierre Bourdieu reconnaît qu'il

serait vain de rendre raison de l'efficacité d'une forme quelconque d'expression, de discours... ou d'œuvre littéraire [...], sans prendre en compte les conditions sociales de sa production<sup>501</sup>.

Pour les genres oraux qui nous préoccupent ici, les conditions de productions concernent la position des énonciateurs, les formes sociales de la réception, en particulier la relation sociale qui s'établit entre l'émetteur et le récepteur de manière objective. Cette relation passe par la langue. Dans un de ses derniers ouvrages intitulé *Langues nationales et identités collectives*, Jean Widmer démontrait en partant de l'exemple suisse, que le rapport à la langue nationale participait du modèle culturel d'une société :

---

<sup>500</sup> Rappelons ici le mot de Jean Derive au terme de ses observations et de ses analyses sur la parole en Afrique qui résume cela par la formule : « Dis-moi ce que tu peux dire, et je te dirai qui tu es » (DERIVE, J., 1987 : 44).

<sup>501</sup> BOURDIEU, Pierre, 2001 : 328.

Le rapport aux langues ne détermine pas immédiatement des comportements mais l'horizon dans lequel se constitue leur expérience sociale [...]. L'espace des possibles dans lequel ils s'inscrivent, la collectivité d'appartenance en tant que dimension symbolique de leur sens<sup>502</sup>.

Pour mieux marquer encore l'importance du véhicule qu'est la langue, Jean Widmer soutient qu'elle « est forcément liée et distincte de la collectivité qui l'a adoptée, elle participe de son « dédoublement », elle est une médiation, un point fixe, un trait de son architecture »<sup>503</sup>. En réalité, il faut comprendre que la langue constitue un marqueur d'identité et de distinction. Il est un moyen d'établir un rapport à soi en tant que collectif.

Après avoir souligné l'importance de la langue, comment pouvons-nous envisager les formes qu'elle donne à construire ? Les travaux de Mikhaïl Bakhtine insistent particulièrement sur les genres. Pour le théoricien russe, il importe que le locuteur fasse le choix d'un genre de discours. Ce choix « se détermine en fonction de la spécificité d'une sphère donnée de l'échange verbal, des besoins d'une thématique (de l'objet du sens), de l'ensemble constitué des partenaires, etc. »<sup>504</sup> Autrement dit, le choix d'un genre de discours comme le conte, le proverbe, le dicton ou encore l'énigme présuppose l'intention de celui qui parle ou écrit. Nous observons que ce qui singularise Bakhtine réside dans le fait qu'il est attentif au langage courant et à la position de celui qui en use. Comme nous l'avons souligné plus haut, le genre du conte propose - tant à l'extérieur du collectif où il est énoncé qu'à l'extérieur où il peut être entendu et compris - une vision du monde au moyen d'une langue.

Au Mali, les différentes réformes survenues dans les ministères de l'Education n'ont eu de cesse que de puiser dans le patrimoine oral pour former les enfants à la lecture et à la pensée. Une des applications les plus

---

<sup>502</sup> WIDMER, Jean, 2004a : 6.

<sup>503</sup> WIDMER, Jean, 2004b : 163.

<sup>504</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, 1984 : 284.

récentes concerne la « pédagogie convergente » dont l'un des théoriciens s'appelle Samba Traoré. Concepteur de plusieurs ouvrages pédagogiques, il est l'auteur de *Le russe à travers les contes et légendes du Mali*. Ce linguiste formé dans les pays de l'Est dans les années 80, définit la pédagogie convergente comme « une approche novatrice d'apprentissage des langues dans des contextes *bilingues*<sup>505</sup> ou multilingues avec pour objectif de développer un bilinguisme fonctionnel chez l'apprenant »<sup>506</sup>. La méthode fut introduite dans le système scolaire malien au Mali en 1987 comme moyen de rendre plus facile le passage de la langue maternelle (bambara, fulfulde, dogon, *bomu*, etc.) au français, la langue officielle. L'objectif recherché est de faciliter tout apprentissage, de mieux l'adapter à l'environnement des élèves. Selon les promoteurs de la pédagogie convergente, c'est lorsque les éléments plus importants de la communication et de l'expression sont acquis dans la langue maternelle, notamment ceux qui concernent l'écrit, qu'on introduit la deuxième langue en l'occurrence le français.

Un de nos informateurs, Pakouene François Goïta, instituteur, confirme l'usage et les applications liées à la méthode. Il se trouve aussi qu'il est aujourd'hui un membre actif de l'équipe nationale chargée de la conception des manuels scolaires dans la langue *bomu* en vue de la pédagogie convergente :

Si je prends le *bomu*, hein, la langue sur laquelle je travaille, mais il s'agit pour nous de remettre cette langue-là en valeur, tout en l'améliorant, tout en y faisant entrer des concepts modernes. Des mots que nos parents n'utilisaient pas parce que c'étaient des situations qu'ils ne vivaient pas. Mais aujourd'hui, ceux d'aujourd'hui vivent les mêmes situations, ces situations-là. Donc, tout en conservant, en revalorisant la langue, parce qu'on s'est rendu compte qu'avec la scolarisation, avec le brassage avec les autres ethnies, chaque langue nationale du Mali est en train de perdre un peu de son essence. Si tu prends aujourd'hui le bambara, mais le bambara, c'est ce que j'allais appeler le, le... mais c'est de l'argot. Moitié français, moitié bambara, c'est comme ça. On va arriver à une langue de l'Afrique du Sud, l'afrikaans ou bien le créole, je ne sais pas, mélange de [...]. En enseignant dans les

---

<sup>505</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>506</sup> TRAORE, Samba, 1991 : 7.

langues nationales, il s'agit de [...] les revaloriser et de les conserver telles que les gens les ont parlées il y a longtemps. Et une place importante est accordée aux contes. Parce que justement c'est dans les contes que les gens ont gardé les termes d'origine. Et la manière de parler. C'est pourquoi le conte a une grande place dans [la] pédagogie convergente [...] L'enseignant lui-même est obligé donc, quand il voit un texte de conte, de se souvenir ou de se renseigner auprès des anciens. Nous avons des contes écrits, on ne modifie rien, on ne change rien, bon. L'enseignant lit le conte, deux ou trois fois, et des fois il est obligé, lui il est obligé de préparer son conte à la maison d'abord parce qu'il y a des terminologies que lui-même il ne comprend pas. Et il va demander maintenant aux vieux ce que ce mot veut dire dans tel contexte. Et ainsi les enfants, quand lui il vient, ça permet donc d'apprendre aux enfants, de leur révéler toute la beauté de la langue qui est contenue dans le conte [...] Sur ça, mon point de vue ça serait que tous ceux qui peuvent s'y intéresser et ce sont les intellectuels Bwa, il s'agit dans un premier temps, d'aller vers les conteurs, acquérir leur sympathie et recueillir les contes. Nous devons les recueillir. Une fois qu'on a un recueil assez étoffé, bon, on fait par écrit, on met ça par écrit, on fait éditer maintenant, ça peut aller partout. Que celui qui connaît le chinois n'a qu'à tenter d'écrire ça en chinois, celui qui connaît l'anglais n'a qu'à le transcrire en anglais, celui qui connaît l'allemand le fait en allemand<sup>507</sup>.

Comme on peut le comprendre, Pakouene François Goïta, notre interlocuteur, s'intéresse à la pratique même des locuteurs de la langue qui se doivent de la faire circuler, de la faire évoluer. L'opération se fait « consciemment ou inconsciemment, entre le produit linguistique offert par un locuteur socialement caractérisé et les produits simultanément proposés dans un espace social déterminé<sup>508</sup> ». En effet, le produit linguistique ne se réalise complètement comme message que s'il est traité comme tel, c'est-à-dire déchiffré. Les schèmes d'interprétation que les récepteurs mettent en œuvre peuvent être plus ou moins éloignés de ceux qui ont orienté la production. Le marché contribue à faire non seulement la valeur symbolique, mais aussi à donner du sens et une tribune plus large au discours. Le paradoxe de la communication est qu'elle suppose un médium commun. Communiquer est une façon de rendre commune la langue (parlée,

---

<sup>507</sup> Cf. ANNEXES, *Entretiens avec Pakouene François Goïta*, A p. 286 – A p. 289.

<sup>508</sup> BOURDIEU, Pierre, 1982 : 15.



gestuelle ou écrite). Les sciences de l'information et de la communication lorsqu'elles abordent l'oralité doivent prendre acte de l'autonomie de la langue, de sa logique spécifique, de ses règles propres de fonctionnement. On peut tout énoncer dans la langue, c'est-à-dire dans les limites de la grammaticalité. Il faut dire que de nombreuses interprétations dans les domaines de l'ethnologie, de l'anthropologie ou encore de la sociologie des sociétés orales africaines sont confrontées à ce problème des capacités multiples des langues à ton comme le cas chez les Bwa. Et ce, malgré le génie de l'interprète et les talents du chercheur. Le résultat donne parfois des discours formellement corrects mais sémantiquement vides. Les usages sociaux de la langue doivent leur valeur à la reproduction d'un ordre de symboles compris dans un système donné. Parler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des styles expressifs en usage dans les groupes correspondants. Ces styles marquent ceux qui se les approprient.

## 2.2. L'oralité comme un capital symbolique ?

### 2.2.1. Une définition sociologique

Le langage courant définit le capital comme « l'ensemble des biens que l'on fait valoir dans une entreprise. [C'est] la partie de la richesse évaluable en monnaie de compte »<sup>509</sup>. Le terme désigne aussi des « richesses accumulées générant de nouveaux biens ou revenus »<sup>510</sup>. Plusieurs autres emplois du mot existent avec des définitions spécifiques en économie, en finance et comptabilité ou en sociologie. Ainsi, dans cette dernière discipline, Pierre Bourdieu a ajouté au capital économique plusieurs autres notions qui reflètent la richesse d'un individu ou d'une société. Il distingue d'abord le capital culturel qui désigne l'ensemble des ressources culturelles dont dispose un individu. Celles-ci sont incorporées (savoir et savoir-faire, compétences, forme d'élocution, etc.), objectivées (possession d'objets culturels) ou institutionnalisées (titres et diplômes scolaires). Pierre Bourdieu propose également le concept de capital social. Il permet de

---

<sup>509</sup> Robert. Cette définition date du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>510</sup> Idem.

mesurer l'ensemble des ressources qui sont liées à la « possession d'un réseau durable de relations d'interconnaissance et d'inter-reconnaissance qui facilitent la coordination et la coopération d'un bénéfice mutuel »<sup>511</sup>. Le capital social chez Bourdieu serait comme une sorte de carnet d'adresse. Dans *Raisons pratiques*, le sociologue précise :

J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré<sup>512</sup>.

Bourdieu applique le terme de capital pour désigner des ressources qui ne sont pas de nature économique. Cela, dans la mesure où ces ressources sont accumulées par les individus et leur permettent d'obtenir des « profits » sociaux. Ainsi les ressources scolaires qu'un individu a acquis, en particulier les titres scolaires, lui permettent d'atteindre certaines positions sociales. De nombreuses critiques se sont élevées contre une pareille caractérisation du capital par Bourdieu, parce que, avancent-elles, elle est « métaphorique ». De plus, les ressources sociales n'ont pas toujours les avantages du capital économique, entre autres ceux qui permettent une transmission « sans perte d'un individu à un autre »<sup>513</sup>. Pour ne citer que ce cas, la transmission d'une génération à une autre transite de fait par l'apprentissage, les modes de la vie sociale, deux phénomènes complexes, sans garantie de résultat automatique comme le serait un bien économique. Ajoutons pour notre part que les schèmes utilisés par Bourdieu viennent de l'analyse marxiste. Celle-ci considère la société comme le lieu de lutte entre dominants et dominés, entre sujets et objets, entre patrons et ouvriers, etc. Il n'en est pas de même pour la société d'oralité dont nous disions dans le premier chapitre qu'elle développe des rapports socioprofessionnels et

---

<sup>511</sup> BOURDIEU, Pierre, 1980 : 2.

<sup>512</sup> BOURDIEU, Pierre, 1994 : 161.

<sup>513</sup> *Idem.*

culturels fort complexes. Il y est question de tenir son rôle, de préserver l'harmonie et la stabilité.

### 2.2.2. *Vedettariat ou espaces de reconnaissance ?*

Dans le cadre qui fait l'objet de notre étude, on ne peut quantifier ou mesurer avec objectivité les qualités des données proposées. Comment pèserait-on un sentiment ? A quelle largeur et à quelle profondeur attribuerait-on une bonne ou une mauvaise note à un conte, une épopée ou une poésie orale ? Toutefois, toutes ces formes d'oralité participent à la valorisation des actants qui les utilisent comme langage de communication et d'information. Elles ont pour eux du poids, de la valeur et donc du sens. C'est ce que semble exprimer l'intervention d'un des conteurs, Alexandre Coulibaly :

Concernant les contes, je peux dire un peu à mon niveau et selon ce que moi je vois. C'est vrai, les gens de l'extérieur nous vendent leurs produits, nous aussi nous devons avoir quelque chose à leur proposer. Selon moi, nous autres qui savons conter, on est comme des propriétaires, on possède quelque chose qui a de la valeur, mais nous l'ignorons. Si on te propose vingt-cinq ou cinquante francs, toi tu accèdes à cette offre. Pour que cela change, il faut que ceux qui sont devant nous et qui ont les yeux ouverts prennent la responsabilité, qu'ils nous aident à avancer. Autrement, ceux qui doivent venir acheter chez nous ne le feront pas. Il faut que les connaisseurs de papiers qui soient devant nous et nous indiquent la route vers un meilleur profit.

Pour ma part - je ne parle pas pour quelqu'un d'autre - je suis en train de vendre. Car, si des gens viennent me chercher [pour aller conter], nous convenons d'un prix, cet argent m'est remis. C'est également ces gens-là qui assurent mon transport aller-retour. Lorsque j'arrive, c'est comme un président. Tout le monde dit : « Bienvenue ! Il est arrivé ! Es-tu vraiment arrivé chez nous ? » A l'entrée de la cour où a lieu la séance de conte, il y a une billetterie. Ceux qui veulent enregistrer avec un magnétophone doivent aussi payer aux organisateurs. Si tu ne paies pas, tu n'as pas le droit d'enregistrer. Tout cet argent est mis ensemble. Si la somme vaut quinze mille<sup>514</sup> ou plus, ma part m'est donnée. En plus je dois manger et boire. Je dois aussi être ramené jusque devant ma porte ! <sup>515</sup>

---

<sup>514</sup> Soit 15 000 FCFA. Soit 22 euros ou 33 francs suisses.

<sup>515</sup> Cf. ANNEXES E8, *Entretiens collectifs*, A p. 302 – A p. 318.

A croire l'expérience de notre enquêté dont le répertoire est apprécié des auditeurs, conter rapporte gros et rend célèbre. C'est une activité qui permet d'être connu et reconnu. Reconnu « comme un président » et salué à son arrivée par des « bienvenu », ce conteur est rémunéré pour ses prestations : le transport aller-retour à motocyclette, la prise en charge du manger et du boire par la partie invitante, le cachet à la fin du spectacle, etc. Selon le témoignage, la séance de contage est organisée avec professionnalisme comme on le ferait à un concert ou à un match de football<sup>516</sup>. Wurowe Kweta, conteuse sur la même station, témoigne elle-aussi des nombreux égards dont elle fait l'objet depuis que les habitants de son village l'entendent sur les ondes. Elle s'étonnait cependant qu'en tant que femme, elle ait pu acquérir une certaine renommée grâce à la radio. Ainsi, le fait d'avoir été enregistré pour passer sur les ondes a eu une implication immédiate sur sa personne : aujourd'hui, elle sent moins d'indifférence à son égard, même au village<sup>517</sup>. On la regarde différemment. Le fait qu'une femme puisse, grâce à la radio, avoir une certaine popularité l'étonne et lui fait plaisir en même temps. L'impact de la communication médiatisée sur les rapports de genre doit être souligné ici. Même si c'est de manière limitée. Une femme dont la voix s'entend sur les ondes n'est plus tout à fait une femme ordinaire, elle acquiert un statut d'exception, puisqu'elle est entendue au même moment dans les autres villages de la région, et jusqu'à la ville de San.

Notre enquête indique que le conteur chez les Bwa ne vit pas encore de son art au point qu'on puisse le qualifier de professionnel. En revanche, comme semblent l'indiquer les témoignages, conter à la radio met « du

---

<sup>516</sup> DEMBELE, Alexis, 2005, « Impacts de la tradition orale dans les médias de proximité : contes et conteurs à la radio », *Les Echos*, Quotidien du 6 septembre 2005.

<sup>517</sup> Dans ce milieu patrilinéaire où est pratiquée la patri-virilocalité, les épouses, issues généralement d'autres villages, sont toujours considérées comme des étrangères dans le village de leur mari. On les regarde avec méfiance, évitant de leur confier les secrets familiaux, d'autant plus qu'on est dans une société qui accorde une assez grande liberté aux femmes, celles-ci pouvant quitter le village au moindre désaccord.

beurre dans ses épinards ». La renommée est une des conséquences directes de l'élargissement sans précédent de la surface sociale des destinataires de l'oralité. La conjugaison des deux facteurs ouvre la logique d'un « champ économique » comme l'a analysé Pierre Bourdieu. Toutefois, plus que le gain et les rétributions de tout genre, il est un élément essentiel que retiennent les conteurs : le « nom ». Il est le sommet de la reconnaissance, du respect de la personne pour ce qu'elle est et fait. Le nom apparaît tel comme nous l'avons évoqué au début de ce travail, non seulement comme parole sociale qui définit l'individu par rapport au groupe (nom usuel, surnom, nom de moquerie) mais également l'élément de mesure de la réputation.

- *Lo yenu lo :*

/son/ nom/ sorti/

Son nom est sorti. C'est-à-dire qu'on a parlé de lui en bien.

- *Ba we ve lo yenu ho radioo*

/ on / habit./ appeler/ son/ nom/ la/ radio + loc./

On a l'habitude de dire son nom à la radio

Ces formules employées par les auditeurs signent la reconnaissance de la qualité des prestations des conteurs-teuses.

### 2.2.3. *Vers de nouvelles frontières*

Ce qui est ici constaté par les conteurs est parfaitement réel pour les groupes d'artistes griots dont nous avons dit qu'ils sont ces autres pratiquants d'oralité. Leurs prestations sur les ondes les rendent encore plus populaires. « Ces griots ne possèdent pas d'entreprise en tant que telle, mais à force de se mouvoir et de vouloir rentabiliser dans l'immédiat leurs efforts, on peut les considérer comme de petites entreprises qui incluent les instrumentistes et l'indispensable chœur occasionnels<sup>518</sup> ». Diseurs médiatisés, les griots acquièrent de nouveaux espaces pour exercer un talent qui dépassent désormais les limites du village. C'est ce que Paul Zumthor et Walter Ong<sup>519</sup> appellent le passage de la poésie directe, théâtralisée à la

---

<sup>518</sup> DIAWARA, Mamadou, 2003 : 228.

<sup>519</sup> ONG, Walter, 1979 :6.

poésie orale médiatisée. Dans son *Introduction à la poésie orale*, le médiéviste apporte des précisions en expliquant que la poésie orale théâtralisée « engage l'auditeur, par son être entier, dans la performance »<sup>520</sup>.

Les griots sortent de leur carcan social marqué par l'hérédité et repoussent les frontières de la dépendance économique. Avec toutefois, le risque d'une certaine perversion de leur art oratoire lorsque leurs compositions ne deviennent que des « morceaux express » où sont encensés les bienfaiteurs, les parvenus et autres tenants du pouvoir économique et politique. Une des plages<sup>521</sup> de l'album du groupe Zamaza de Kouansankuy s'en trouve être l'illustration de cette déviation.

- v. 66. Zaze de Burelo
- v. 67. Que puis-je te dire ?
- v. 68. Moi Mama, je te salue
- v. 69. Que te dire encore Zazé?
- v. 70. Même si tu n'as pas de mère
- v. 71. Même si tu n'as pas de père à appeler
- v. 72. On a dit au figuier sauvage de pousser dans le village
- v. 73. Pour donner des petits pois<sup>522</sup>
- v. 74. Mes chers gens, voyez le figuier a refusé
- v. 75. Le figuier est allé produire en brousse
- v. 76. Merci
- v. 77. Moi ton ami, je suis comme le petit singe
- v. 78. Dont le bâton n'atteint pas la cime du fromager
- v. 79. Moi, ton ami, je suis le petit singe
- v. 80. dont le bâton n'atteint pas la cime du fromager
- v. 81. Si je ne trouve pas une mobylette toute neuve
- v. 82. Moi Mama, je serai déçu
- v. 83. Zazé, ne me laisse pas avoir par la honte
- v. 84. Tout le monde demande que Zaze vienne enlever ma honte.

---

<sup>520</sup> ZUMTHOR, Paul, 1983 :241.

<sup>521</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p. 145 – A p.149.

<sup>522</sup> Les fruits du figuier sauvage sont appréciés des enfants (et des singes). Le griot veut dire que si cet arbre poussait plutôt au village, enfants comme grandes personnes en profiteraient mieux et plus.

Tout le chant est une louange à un bienfaiteur nommé Zaze Norbert Dembélé. C'est un jeune cadre, technicien supérieur en foresterie de formation. Recruté par l'Organisation non gouvernementale SOS-Sahel, il coordonne les activités d'un important projet de développement. Ce qui lui assure des revenus convenables et permet d'offrir ses largesses aux griots. Dans le chant, le griot fait de Zaze Norbert son bienfaiteur. Il se dit son « ami ». Comme cette tranche le montre bien, les remerciements sont immédiatement suivis d'une invitation à faire plus : le don d'une mobylette toute neuve ! La tactique fonctionne parfois avec un succès pour ces « commerçants de la bouche »<sup>523</sup> selon l'expression bien sentie par Mamadou Diawara. Celui dont le griot chante les louanges doit en retour faire quelque chose, donner un cadeau, manifester une reconnaissance.

Il faudrait ici poser une question en matière de productions orales qui est celle de la « rétribution des « créateurs »<sup>524</sup> et donc des auteurs en situation d'oralité. Notre questionnement alors est celui-ci : lorsque les performances viennent à être diffusées ou retranscrites pour l'édition, n'y a-t-il pas lieu de trouver une juste reconnaissance pour leurs exécutants ? Ne faudrait-il pas que griots et conteurs émargent dans le régime la propriété intellectuelle à un moment donné ? Il s'agira de déterminer à qui appartiennent ces performances, une fois mises sur bande magnétique ou retranscrites sur le papier. Car le produit qui parvient sur le marché des idées devient une source, une matière première pour le chercheur. Celui-ci doit-il être automatiquement promu au rôle d'auteur ? Peut-on bonnement reléguer le « producteur premier » au simple statut d'informateur ? De telles questions restent ouvertes pour les situations et les contextes d'oralité. En débattre serait ouvrir d'autres chantiers.

---

<sup>523</sup> DIAWARA, Mamadou, 2003 :228.

<sup>524</sup> Article L. 111-1 du Code de la propriété intellectuelle (droit français) : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous ». Autrement dit, le droit d'auteur protège toutes les œuvres de l'esprit du seul fait de leur création.

### 3. LORSQUE LA RADIO DYNAMISE L'ORALITE

L'oralité médiatisée transporte des messages. En radio, par la conservation, on ambitionne aussi de préserver de l'oubli afin de mieux vivre le présent et de mieux aborder l'avenir. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre IV, les radios de proximité donnent l'opportunité à des publics larges et variés d'accéder aux langues locales et aux contextes où elles évoluent. Ainsi, en considérant de telles potentialités ne pourrait-on pas penser que le média radio contribue à dynamiser l'oralité pour un développement intégral ? Nous savons que le terme développement est chargé d'équivoques. Nous ne nous plaçons pas sur le plan économique mais plutôt sur la capacité à tirer du neuf de ce qui est ancien qu'il s'agisse des modes de penser, de dire, de faire ou encore de l'environnement social. C'est ce que Joseph Ki-Zerbo (1999), dans *La Natte des autres* définit par l'endogène :

L'endogène n'est ni un africanisme de plus, ni une néo-négritude. C'est un concept universel [...] L'endogène n'est ni un trésor enfoui que nous devrions déterrer, ni une diapositive figée pour la contemplation. C'est plutôt la séquence actuelle d'un film qui a commencé depuis longtemps ; c'est le moment d'un processus : un mixte dans la verticalité du temps, entre l'ancien et le neuf, et dans l'horizontalité de l'espace « poreux à tous les souffles du monde<sup>525</sup>.

En effet, toute culture est un mixte, un bloc dynamique constitué à la fois par un noyau matériel, et par les qualifications de son « être – dans – le – monde » concret. Par développement intégral nous proposons un concept stratégique de communication. Car, explique, le professeur burkinabé :

La meilleure preuve que l'endogène n'est pas dépassé, c'est qu'il est largement utilisé sous forme de musique, de danse, de tranches de la vie quotidienne, d'emploi des langues africaines [...] à la radio et à la télévision. Les acquis du patrimoine artistique africain font recette dans le monde. C'est pourquoi, convaincu que notre développement est non seulement avant tout notre propre affaire, notre propre

---

<sup>525</sup> Le titre de l'ouvrage rappelle un proverbe connu dans plusieurs régions d'Afrique : « se coucher sur une natte empruntée, c'est se coucher par terre ». Autrement dit, le propriétaire de la natte peut venir la charger à tout moment. D'où la nécessité d'avoir sa propre natte.



problème, mais que nous sommes les premiers détenteurs des solutions : on ne développe pas ; on se développe<sup>526</sup>.

Les pratiques traditionnelles orales seraient-elles menacées d'oubli au point qu'il faille mener des opérations de sauvetage ? Seraient-elles enfouies sans espoir de prospérer, d'être utile pour apporter des solutions aux questions de notre temps ? Ce qui est certain, c'est que ces actes de langage, ces formes simples, ou ces modes de communication subissent des transformations sous la pression de l'écriture, de la radio, de la télévision ou de l'Internet. Ces savoirs dits « locaux » déploient une vitalité endogène : celle d'une appréhension de la réalité, pour le dépaysement ludique, pour l'action, pour la formation éthique.

### 3.1. Comme une école et une radio

Conter est certes un passe-temps. Pas seulement. C'est un jeu de société pour la plupart des sociétés africaines. S'il met en scène des hommes ou des animaux, le conte se veut proche de la vie de tous les jours. On pourrait croire que ces soirées ne sont qu'un jeu ou un passe-temps ou qu'il s'agit simplement pour les anciens de rappeler aux plus jeunes l'origine de telle coutume, l'obligation d'observer telle règle morale. En fait, le sens du conte est à chercher à un niveau plus profond que ce qui y est dit explicitement. Ce niveau ne se laisse pas découvrir rapidement. Pis, la multiplicité possible des interprétations rend ardue la tâche. En outre, la société qui a vu naître ces contes n'existe plus et même celle qui les transmet encore à l'heure actuelle risque de disparaître. Or tout le monde sent bien qu'il y a dans le conte une richesse culturelle qu'il serait dommage de perdre. En effet, à quoi servirait-il que le texte de certains contes soit encore transmis si personne n'en perçoit les allusions, le sens profond et les valeurs ? Beaucoup de jeunes, formés dans les écoles modernes, voudraient pénétrer ce monde qui leur devient étranger. La pédagogie pour y parvenir consiste à expliquer, à situer, à mettre en perspective. En cela, le conte est

---

<sup>526</sup> KI-ZERBO, Joseph, 1999 : 5.

une mine inépuisable parce qu'il est vivant. Sa transmission passe nécessairement par l'éducation dont Joseph Ki-Zerbo soutient qu'elle « est le logiciel de l'ordinateur qui programme l'avenir des sociétés »<sup>527</sup>.

Le conte est le produit d'une société donnée. On peut comprendre alors aisément qu'il ne peut être étudié avec des méthodes conçues pour l'étude de textes écrits et montrer la pensée d'un auteur individuel. La méthode structuraliste a vécu. Elle est même révolue pour de nombreux anthropologues. Notre approche consiste à voir le conte comme un texte oral produit et coproduit entre la société qui l'émet et celle qui le véhicule. Le but n'est pas d'étudier un texte isolément ou pour lui-même, mais de comprendre ce qu'il révèle de la société. Il nous semble que les nouvelles technologies de communication devraient s'engouffrer dans cette direction avec la production de CD-Rom. Peut-être, par le biais du conte, réussiraient-elles le mariage entre culture orale et culture numérique comme nous l'entendions au départ en exposant les champs problématiques de ce travail? Car comme le soulignent Anne-Marie Tinturier et Jean Derive : « l'oralité n'est pas moribonde et elle fait même preuve d'une grande vitalité qui lui permet de s'adapter à la modernité »<sup>528</sup>.

### 3.2. Dynamisme radiophonique et oralité

L'utilisation de la radio à « des fins de développement » est étroitement liée à l'évolution conjointe des concepts de développement et de communication. Comment ? Tout en procédant à un rappel historique, nous pourrions insister sur les initiatives de la promotion de l'identité culturelle et de la pédagogie dont certaines stations se font les porte-voix. A la fin de la période coloniale, la radio était déjà employée pour la sensibilisation. Le procédé va s'institutionnaliser dans les années 60. Les nouveaux Etats indépendants monopolisent la radio pour soutenir leur développement économique et social. Elle est mise à contribution pour créer un esprit

---

<sup>527</sup> ZERBO, Joseph-Ki, 1990 : 16.

<sup>528</sup> TINTURIER Anne-Marie et Jean DERIVE, 2005 :334.

patriotique, promouvoir des cultures aussi diverses qu'éloignées les uns des autres. Dans le cas du Mali, comme le note Mamadou Diawara, la radio se fait l'instrument d'une politique culturelle délibérément orientée vers la valorisation de l'héritage historique et se donne comme mission de procéder aux enregistrements des classiques du patrimoine oral. Illustration :

Par exemple Bazoumana Sissoko. La Radio Diffusion Nationale, héritière de la coloniale Radio Soudan, émettant de Bamako, se fait plus tard le relais des nouvelles compositions qui couvrent progressivement le pays entier. Entretemps, le transistor est devenu populaire ; l'électrophone apparu au milieu des années 1960 sera suivi une dizaine d'année plus tard par le magnétophone qui connaît une rapide diffusion. Du jamais vu<sup>529</sup>.

Certes, la radio fascine. Elle attire. Le message porté par les ondes est puissant, fort et vrai. Elle est l'autorité. Média efficace, le message qu'il porte va au-delà des oreilles visées. Il touche celles des amis, celles des ennemis. Le caractère répétitif de l'instrument, sa durabilité, l'anonymat de sa performance sont autant de points forts qui font qu'il est vite adopté par les populations en situation d'oralité dès le départ. Dans les années 1970-80, lorsqu'intervint le concept de radio éducative rurale, le terrain était bien préparé comme l'affirme Stéphane Boulc'h<sup>530</sup>. En effet, remarque-t-il, la radio éducative rurale ou encore la radio dite communautaire se veut plus attentive à auditoire. La diffusion se fait dans les langues nationales. La programmation des émissions tient compte de la disponibilité des paysans. Chaque tranche d'âge (les vieux, les jeunes, les adultes) a son émission. Les thèmes traités s'étendent à tous les sujets liés au développement du monde rural (agriculture bien sûr, mais aussi santé, nutrition, élevage, hygiène, pêche, pharmacopée, etc.). Enfin, contes et devinettes traditionnelles y ont droit de cité, de même que des jeux ou des interludes musicaux. Soit la panoplie complète pour l'exercice de l'art de la parole, de la palabre. Les radios communautaires, coopératives, associatives ou confessionnelles, rurales ou urbaines vont surtout proliférer dans les années 90 grâce aux processus de

---

<sup>529</sup> DIAWARA, Mamadou, 2003 :179-180.

<sup>530</sup> BOULC'H, Stéphane, 2003 : 22-33.

démocratisation et de libéralisation des ondes à cette période. Des stations commerciales en profitent également pour émerger, d'abord dans les villes principales puis peu à peu, elles se décentralisent. Des chaînes de diffusion privées voient également le jour à l'initiative de nouveaux groupes de presse privée. De telles dynamiques sont surtout prononcées en Afrique de l'Ouest et du Sud où l'on serait en train d'assister à une mutation des fonctions traditionnelles de la radio. Non contente de servir à la sensibilisation, à la vulgarisation et au divertissement, la radio devient un catalyseur d'identité sociale et culturelle, une tribune d'expression, un outil de mobilisation, de dialogue et de concertation au sein des communautés et entre acteurs du développement. Pendant de longues années en Afrique, les dirigeants des régimes à parti unique n'ont eu de cesse passer leurs idéologies en s'appuyant sur ces caractéristiques du média radio. Mais le revers de la médaille devait aussi arriver avec l'autorisation du libre accès aux fréquences et la déréglementation des ondes. La radio devient alors un poste avancé pour l'expression plurielle et un instrument pour parler de la société.

S'il y a une pratique pédagogique radiophonique développée par la radio en Afrique aujourd'hui, elle revêt des formes diverses. Cécile Leguy analysant une cassette audio produite pour promouvoir les actions d'une ONG au Mali conclut : « Tout en abordant des sujets modernes et inhabituels (la sexualité dans la plage consacré au SIDA), ils (les jeunes griots) ont su interpeller toutes les générations. Les recettes de l'oralité semblent avoir été bénéfiques à l'entreprise »<sup>531</sup>.

Une des premières productions de Radio Parana fut en 1995 avec les artistes locaux. Intitulé « Développement »<sup>532</sup>, la cassette contient 7 plages dont *Les Champions de la Daba*<sup>533</sup>, une chanson dédiée au monde paysan et dont les paroles disent comment préparer le compost, engrais naturel formé

---

<sup>531</sup> LEGUY, Cécile, 2005 :319-320.

<sup>532</sup> Cf. ANNEXES, *Album Développement*, A p. 129 – A p.156

<sup>533</sup> La daba est un outil dont se sert le paysan pour sarcler la terre.

par le mélange de débris organiques avec des matières minérales (v.13-50). Ainsi, sachant avoir affaire à un auditoire composé en majorité de paysans, la station envoie ce genre de message en chanson. L'oralité vient au secours d'explications de techniciens de l'agriculture ou de spécialistes de l'environnement. En cela il participe au développement.

### 3.3. Quels enjeux ?

L'on devrait se garder de considérer la radio comme la panacée des moyens de communication pour le développement. C'est pourquoi Stéphane Boulc'h, chercheur et spécialiste des médias prévient : « Tout dépend des objectifs poursuivis et du contexte dans lequel on évolue »<sup>534</sup>. Certes, ce média tout comme les autres d'ailleurs, possède ses avantages et ses inconvénients, implique des contraintes d'utilisation spécifiques et ne peut par conséquent convenir à toutes les stratégies. Il n'est pas ici question de comparer les techniques et les outils disponibles. Toutefois, étant donné son importance, le phénomène des radios est une opportunité à saisir. Aujourd'hui, il est incontestable en effet que les sociétés africaines encore tributaires d'un système de communication basé sur l'oralité ont totalement intériorisé la radio et l'ont assimilé à leur culture traditionnelle.

Quant à la télévision, la presse écrite et Internet, à des degrés divers, ils sont perçus encore par la grande majorité des populations comme des médias imposant une culture venue d'ailleurs ; ils favorisent une certaine dévalorisation des valeurs culturelles locales et parfois contribuent à mieux les nier. André-Jean Tudesq va plus loin et admet que le « pluralisme rend l'auditeur moins captif et concilie la conservation de la tradition et la volonté de modernité et de changement »<sup>535</sup>. Le support audio convient très bien pour des populations peu alphabétisées qui de surcroît vivent dans une culture de l'oralité. En quelque sorte, la radio remplit des missions complémentaires de celle du griot autrefois : animation, porte-parole,

---

<sup>534</sup> BOULC'H, Stephen, 2003 :17.

<sup>535</sup> TUDESQ, André-Jean, 2002 :285.

archivage de la mémoire collective, etc. Sur le plan technique, la cassette magnétique qu'utilisent encore les radios locales peut être facilement copié en de nombreux exemplaires pour de très faibles coûts et diffusée dans les réseaux de proximité existants ou dispersés sur des territoires étendus. Bien qu'autorisant des qualités de production quasi professionnelles, les techniques numériques sont facilement appropriables, même par des néophytes. D'un point de vue pédagogique, c'est un avantage indéniable. Le côté impersonnel du microphone se révèle être un atout qui « gomme » les contingences culturelles et favorise une certaine liberté d'expression. Plusieurs exemples démontrent en effet, qu'une fois l'inhibition vaincue à force d'habitude, les gens se confient volontiers au micro d'un reporter ou de celui qui vient recueillir les informations ou les contes. Beaucoup répondent volontiers aux invitations pour les émissions en direct à la radio. Les raisons ? D'abord parce qu'avec un minimum de précautions l'anonymat du témoin peut être préservé. Ensuite parce que le micro et le poste radio agissent comme des intermédiaires entre les interlocuteurs. Certains thèmes « délicats » ou jugés inconvenants pourront plus facilement être amenés au sein d'une assemblée comme des sujets de discussion dans les « grins »<sup>536</sup>, sur les places de marché ou encore les lieux de travail. Les questions des jeunes ou des femmes reporters seront moins considérées par leurs aînés et les hommes comme des impertinences ou des remises en question dans le cadre d'une interview. Surtout lorsque ces questions sont posées avec l'envie de connaître et de faire connaître. Ainsi, les auditeurs sont très sensibles à l'histoire locale, aux sens donnés par des voix autorisés par l'âge de telle ou telle coutume, de tel usage. Il y a là une mine de sujets d'émission que beaucoup de radios locales devraient creuser.

---

<sup>536</sup> Le « grin » semble être une particularité culturelle au Mali. C'est le lieu où les jeunes (les garçons surtout) – d'habitude d'un même âge – se retrouvent pour « refaire le monde » autour d'un verre de thé. C'est un temps de conversation et de socialisation. Phénomène au départ urbain, il a aujourd'hui gagné les milieux ruraux avec des variantes. Lire « Une particularité culturelle du Mali. Le 'grin', lieu de détente, de discussions et de décisions », *Bamako Hebdo*, du 5 mai 2007.

Comme toute médaille a son revers, en regard de ces avantages, on objectera principalement que si la production de matériel sonore est peu coûteuse et techniquement très abordable, la gestion d'une station de radio, par contre, est onéreuse et complexe, a fortiori lorsqu'elle est communautaire<sup>537</sup>. « L'arbre à problèmes » évoqué à la fin du chapitre V faisait déjà prendre conscience de telles difficultés. De plus, à l'instar d'autres médias, la radio exige une manipulation délicate car c'est un instrument de pouvoir. Lorsque les communautés sollicitent son implantation, si elles ne sont pas entièrement conscientes de ce que peut recouvrir ce pouvoir, elles savent au moins qu'elles vont détenir quelque chose que les autres n'auront pas. Un village saura qu'il deviendra un pôle d'attraction pour ses voisins<sup>538</sup>. Une organisation locale qui initie une radio pourra vite être suspectée par les autres de vouloir étendre son influence sur la population. Si son implantation peut se faire en toute innocence, les communautés ne tardent pas à faire l'expérience des nombreux enjeux d'influence qu'elles concentrent. Il est courant que des autorités locales s'étant au départ désintéressées du projet, veuillent ensuite tout mettre en œuvre pour le contrôler. La radio possède donc un certain nombre d'avantages indubitables. Les tensions rencontrées dans nos investigations autour de la maîtrise de ce média témoignent de son intérêt et de son influence.

---

<sup>537</sup> En janvier 2000, le budget annuel d'une radio rurale en Afrique de l'Ouest est estimé à 20 000 dollars US et l'équipement à 3000 (André-Jean Tudesq, op.cit., p. 32)

<sup>538</sup> Il nous vient cette expérience vécue lors de l'inauguration de la station de Radio Parana où pendant la fête, les femmes chantaient :

*Nous avons une radio, nous, habitants de Parana.*

*Nous n'avons plus peur de gros villages*

*Ou même de quelque grande ville.*

Explication : le village de Parana est considéré comme la plus vieille des localités dans la région de San. Mais sa population (180 habitants) est aujourd'hui insignifiante par rapport à tous ses voisins. Par ces paroles, les femmes expriment la portée des émissions diffusées depuis leur village. C'est également un pied-de-nez à la ville de San (25000 habitants) dont elles considèrent les habitants arrogants et sans égards pour les petites localités. La radio devrait changer les choses !

## 4. VALORISATION ET REVITALISATION DE L'ORALITE

## 4.1. Effervescences écrites

Valoriser l'oralité par l'écrit et le cinéma fut une préoccupation majeure des romanciers, des poètes ou des réalisateurs de cinéma. Dans le champ de la littérature écrite d'Afrique noire, beaucoup d'auteurs de genres oraux « de leur terroir »<sup>539</sup>. En effet, des romanciers, des auteurs de recueils de contes et de légendes, des dramaturges de toutes les époques s'y sont abreuvés. Le Béninois Paul Hazoume dans *Doguicimi* (1987) puise dans les documents oraux, les légendes dynastiques, les chants de guerres, les hauts faits d'arme des soldats du Dahomey. Il se réfère aux généalogies des rois que récitaient à des heures choisies de la journée les hérauts de la cour d'Abomey appelés « *kpanlingan* ». L'auteur met également à contribution les également, les proverbes, les chants. Avec beaucoup d'à propos, il récupère pour l'utiliser dans l'écrit l'expressivité des arts verbaux. De son côté, Olympe Bhêly Quénou, dans *Un piège sans fin* (2001) cherche à illustrer les « valeurs de civilisation du continent africain en se servant des chansons, des proverbes, des prières et des contes du Bénin »<sup>540</sup>. On retrouve la même préoccupation chez le Bukinabè Nazi Boni avec son roman *Crépuscule des temps anciens* (1960), une sorte de chronique du pays des Bwa les dernières années avant la pénétration coloniale.

En fait, le roman affectionne le mélange des genres. Dans la plupart des récits que nous venons de mentionner, les auteurs n'hésitent pas à emprunter au style de la palabre<sup>541</sup>, « construisant des phrases calquées sur le monde de l'oralité et cassant le français, la langue d'emprunt »<sup>542</sup>. Il nous

---

<sup>539</sup> BOGNIAHO, Ascension, 1999 : 13.

<sup>540</sup> *Idem*.

<sup>541</sup> La palabre africaine, comme coutume, est un moyen de rencontres communautaire. C'est aussi un moment de causerie afin de créer et de maintenir les liens sociaux des membres d'une même communauté villageoise. On n'y compte pas le temps et la prise de parole y est libre.

<sup>542</sup> *Idem*.



semble qu'une telle revalorisation du style oral à travers la littérature écrite ouvre pour l'oralité des perspectives nouvelles, durables et partout communicables. D'autres domaines comme le septième art essaient d'aller plus loin encore.

#### 4.2. Conter par l'image et le son

La filmographie africaine ne comprend pas une liste interminable. Le média est relativement jeune. Cependant, ce qu'on doit lui reconnaître est son goût des histoires par l'image et par le dialogue. Le cinéma est dominé par la représentation directe, la théâtralité et la mise en scène ; en cela il est très proche de la veillée de contes. Le réalisateur sénégalais Sembene Ousmane (1923-2007) que cite Philippe Ouedraogo, lui attribue entre autres fonctions, celle de « prendre le relais du conte que l'on récitait dans les veillées et qui avait à la fois valeur de civilisation et de message éducatif »<sup>543</sup>. Tout comme le roman, le cinéma africain s'inspire et met en valeur l'oralité. Les jeux scéniques et les mises en scène sont « singulièrement proches de la mimodramie des palabres africaines, de la théâtralité du contage à la veillée et même du drame rituel »<sup>544</sup>. *Wend kuni*<sup>545</sup> du burkinabè Gaston Kabore (1982) en est un exemple ainsi que *Yeelen*<sup>546</sup> du malien Souleymane Cissé (1987). Certains réalisateurs s'inspirent directement de contes populaires. Tel l'Ivoirien Fadika Kramo-Lanciné qui proposa en 1980, *Djeli, conte d'aujourd'hui ?* Pour expliquer l'origine des griots, le cinéaste reprend par l'image la légende du périlleux voyage de deux frères. Extenués et à bout de force, ils survivront parce le premier aura donné à manger au second un

---

<sup>543</sup> Cité par Filipe Sawadogo, « Une littérature en image », dans « Littérature du Burkina Faso », in *Notre librairie*, n° 101, avril-juin 1990, p.91.

<sup>544</sup> BOGNIAHO, Ascension, 1999 : 34.

<sup>545</sup> *Wend Kuuni* signifie en langue more le don de Dieu. Ce long-métrage qui a reçu plusieurs prix internationaux est l'histoire d'un jeune garçon évanoui en pleine brousse découvert par un colporteur qui le confie à une famille d'accueil. L'enfant revient à lui, mais devient muet. A la suite d'un événement tragique, l'enfant recouvre la parole et raconte ses malheurs.

<sup>546</sup> *Yeelen* veut dire la lumière. Conte initiatique, le film relate les épisodes du long et douloureux chemin du jeune vers l'âge adulte. Aucune épreuve ne lui est épargnée. L'endurance est le gage de la réussite.

morceau de chair taillée dans sa cuisse. C'est de ce geste que viendrait le terme *djeli* ou *djoli* qui signifie en langue malinké sang, chair. Nous pouvons noter que toutes ses adaptations cinématographiques montrent que l'art verbal innerve la culture africaine pour la garder vivante et la faire rayonner. Le film participe ainsi à l'exportation d'une image réelle ou supposée du continent africain. L'industrie cinématographique puise à la source de l'oralité.

#### 4.3. Le griot, un acteur et sujet médiatique nouveau

En matière de valorisation et de revitalisation de l'oralité certains pratiquants trouvent une place essentielle. C'est le cas du griot. Il est sans conteste une figure marquante sinon structurante du cinéma africain. Pour ne parler que de la filmographie malienne, le griot est perçu par les réalisateurs comme un narrateur. C'est le cas dans *Guimba*<sup>547</sup> de Cheick Oumar Sissoko et *Taafe Fanga*<sup>548</sup> d'Adama Drabo. Valérie Thiers-Thiam invite à voir plus loin encore lorsqu'elle écrit :

Plus que son art verbal et musical (peu ou pas représenté), c'est la fonction sociale du griot qui lui donne une place privilégiée de narrateur [...] Pour cette raison, la perception des cinéastes nous intéresse. Pour eux, le griot est le conteur par excellence. Ils nous font découvrir – tout comme aiment le faire les conteurs de contes – un « discours didactique et parfaitement audible pour un large public »<sup>549</sup>.

Ainsi, chez Cheick Oumar Sissoko, l'histoire de *Guimba*<sup>550</sup>, un despote du temps passé malien ou de quelque part en Afrique, est racontée par un griot que l'on voit au début et à la fin se promener le long d'une rivière. Seul,

---

<sup>547</sup> *Guimba*, 1995, film de Cheick Oumar Sissoko, Mali.

<sup>548</sup> *Taafe Fanga*, 1996, film de Adama Drabo, Mali.

<sup>549</sup> THIERS-THIAM, Valérie 2004, "Le griot-totem" in *Africultures*, n°61, décembre 2004 : 52

<sup>550</sup> *Guimba* est un conte politique qui raconte les dictatures d'hier et d'aujourd'hui. Il met en scène Sitakili (Guimba dans le film), un despote téméraire. Aidé par son fils et grâce à la complicité de son griot, Guimba règne tyranniquement sur un peuple apeuré qui ne sait plus à qui se vouer. Mais un jour arriva : Siriana, le chef des chasseurs, vint défier le chef en libérant d'un mariage forcé la jeune Kai, une fille dont il est tombé amoureux. Cette délivrance fut aussi celle de tous les sujets.

il psalmodie le récit en s'accompagnant d'un *ngoni* (luth). C'est le griot-narrateur. Un deuxième griot, celui du roi, apparaît dans le film. Son rôle est de chanter les louanges du souverain. Le cinéphile averti comprend alors que ce dernier griot-là correspond aux « faux griots » autrement dit aux beaux parleurs. Il représente « ceux qui vénèrent les puissants uniquement pour en tirer un profit personnel »<sup>551</sup>. Toutes choses qui l'opposent au griot-narrateur qui, dans ce film, n'a pas d'auditoire visible mais un auditoire supposé être constitué des spectateurs. C'est lui qui introduit et conclut le récit servant ainsi de cadre narratif.

C'est encore du griot-narrateur qu'il est question dans, *Taafe Fanga*<sup>552</sup>. Adama Drabo l'a confié à « un griot très connu au Mali et par les amateurs de musique ouest-africaine : Sidiki Diabaté, un virtuose de la kora »<sup>553</sup>. Dès l'entame, on voit une place de village où adultes et enfants sont agglutinés autour d'un poste de télévision diffusant une comédie musicale hollywoodienne. Le griot arrive, éteint tout d'un coup l'appareil. Il demande ensuite à l'assistance ce qu'elle a envie d'entendre et d'écouter. L'assemblée se scinde en deux : d'un côté les hommes, de l'autre les femmes. Voyant qu'il n'y a plus de place du côté de ses congénères, une femme décide de s'installer du côté des hommes. Ceux-ci la repoussent. Témoin de l'incident, le griot-narrateur décide de raconter l'histoire d'une révolte de femmes en s'inspirant d'une légende dogon. Dans ce film, le rôle du griot est revalorisé puisqu'il parvient à « capter l'attention de l'auditoire qui auparavant regardait à la télévision une histoire fort étrangère à son contexte culturel »<sup>554</sup>. Comme narrateur, il acquiert un prestige que semblait lui denier la société. Adama Drabo ne « considère pas la catégorie sociale des

---

<sup>551</sup> THIERS-THIAM, Valérie, 2004 : 53.

<sup>552</sup> *Taafe Fanga* en langue bambara peut se traduire en français : « Pouvoir de pagne ». Le réalisateur s'appuie sur un récit traditionnel. Récit selon lequel, un jour, dans un village, les femmes se sont emparées de ce qu'il ya de plus sacrés dans la société, les masques pour ensuite inverser les rôles hommes-femmes.

<sup>553</sup> THIERS-THIAM, Valérie, 2004 : 53.

<sup>554</sup> *Idem*.

griots comme des conservateurs d'un ordre rigide et traditionnel »<sup>555</sup>. La preuve en est que « le changement de la société mis en scène, bien que concernant la place des femmes, est opéré à travers la voix d'un griot et non d'une griotte »<sup>556</sup>.

Ce que nous voulions exprimer avec *Gimba* et *Taafe Fanga* révèle que le rôle du pratiquant d'oralité qu'est le griot-narrateur consiste aussi à être le porte-parole d'une idéologie qui s'oppose au système en place. Dans ces récits filmiques, le personnage s'oppose d'une part à l'exploitation du peuple et combat la dictature politique ; d'autre part, il ne cautionne pas l'oppression exercée par les hommes sur les femmes. Les critiques anglophones du cinéma africain désignent cette posture par le terme de « screen-griot »<sup>557</sup>. Pour eux, le griot ressemble à un écran sur lequel le metteur en scène projette son sujet, son idéologie. Ainsi, pour Henrik Overballe, le griot doit être considéré comme un « innovateur, un agent dynamique de la culture »<sup>558</sup>. De leur côté, Keyan Tomaselli et Maureen Eke soutiennent que les cinéastes africains sont plutôt des « griots globaux »<sup>559</sup> parce qu'ils représentent et transmettent l'inconscient collectif en partie détruit par le colonialisme et le néo-colonialisme. Au final, la vision que chaque spectateur possède du griot agit comme un filtre. Ainsi, dans la tradition orale, c'est à travers le point de vue du griot que l'on voit et qu'on prend conscience de l'univers autour de soi. Au cinéma, la caméra remplace le griot en représentant l'œil du metteur en scène. Elle contribue à la construction d'une nouvelle image de la société pour le spectateur. Ainsi on

---

<sup>555</sup> THIERS-THIAM, Valérie, *op.cit.*, 2004 : 54.

<sup>556</sup> *Idem*.

<sup>557</sup> En anglais « screen » veut dire « écran » ou « filtre ».

<sup>558</sup> OVERBALLE, 1992, « Narrative Traditions Among the Mandinka of West Africa », Crawford, P.I., et J.K Simonsen, eds. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Tradition*, (Aarhus : Intervention Press, p. 197.

<sup>559</sup> TOMASELLI, KEYAN et MAUREEM EKE, « Secondary Orality in South African Film », *Iris* n°18 (Spring 95), p.61-69.

peut dire que le cinéaste africain a remplacé le griot dans sa tâche de réécriture de l'Histoire.

#### 4.4. Des autres langages oraux

En dehors des arts de la représentation, l'oralité permet au domaine du chant traditionnel de se moderniser et de s'imposer dans les arts du spectacle. A Radio Parana, les productions et les diffusions de chorégraphies<sup>560</sup> illustrent cette tendance. Elles fonctionnent comme le *kotéba*, le théâtre comique traditionnel du milieu bambara. « Par le traitement de l'intrigue, la peinture satirique des mœurs et la représentation des travers et des ridicules, il cherche à faire rire. Faire rire la société d'elle-même pour la guérir. D'où son aspect de théâtrothérapie »<sup>561</sup>. Dans les deux genres, il existe toujours la possibilité d'adapter les pièces chantées traditionnelles à des rythmes modernes ou importés. Cette démarche touche aussi bien le sacré que le profane. Il s'agit de faire passer des messages d'importance sociale, économique ou politique.

Au bout du compte, l'oralité s'est pliée aux injonctions de la modernité et du progrès. Elle a évolué du rôle classique de gardienne des traditions à celui de promotrice d'identités culturelles. L'éclosion d'une industrie du livre, du cinéma et du spectacle le laisse entendre. De ce fait, l'oralité manifeste un dynamisme et une capacité d'adaptation remarquable. On ne peut plus lui dénier sa participation de poids à l'édification de la société d'hier et d'aujourd'hui.

---

<sup>560</sup> Cf. ANNEXES, *Chorégraphies*, A.p157-186. En appendice de la thèse, on trouvera aussi les CD *Errance dans la ville* (64 minutes) et *Epopée Bwa* (54 minutes)

<sup>561</sup> GAOUSSOU, Diawara, 1990 : 3.

## CONCLUSION DU CHAPITRE SIXIEME

L'oralité, sous la forme de contes, de proverbes, d'énigmes, de chants constitue un « patrimoine culturel immatériel » pour les sociétés de traditions sans écriture. Est-elle encore utile pour mieux connaître la société et surtout porteuse de passerelles de développement intégral ? Notre but ici était de montrer d'une part, de montrer qu'il s'agit d'un capital symbolique et d'autre part, dans le cas du conte, que ce capital symbolique est médiatique. Ce capital doit être conservé, travaillé et valorisé. Il nous semble que les médias de masse comme la radio et les autres nouvelles technologies de la communication peuvent largement y contribuer.

En insistant sur les fonctions du conte, nous cherchions à lui rendre sa dimension accomplie dans les actes du langage et de la parole. Les contes contiennent des informations sur les sociétés qui les produisent mais aussi pour celles qui reçoivent. Sans forcément correspondre à l'information médiatique qui repose sur des « sources sûres et vérifiées et recoupées », l'information de la parole orale du conte opère sur les registres de l'enseignement, de la pédagogie, du divertissement. Elle fait appel aux représentations, aux projections, aux situations souhaitées par le monde réel. Cette dimension est si forte qu'elle se trouve intégrée dans la morphologie des récits.

Comment se reçoivent les formes d'oralité dans la transmission du savoir ? Avec les observateurs de sociétés d'écriture, nous notons que le « patrimoine culturel immatériel » constitue un capital. Comme le soulignait un de nos informateurs :

*Wa sannu ma wa wari bè mana.*

//Notre/ or/ et/ notre/ argent/ ne pas/ n'existe pas/

*Wa wura ma wa laada po bu wure.*

//notre/ parole/ et/ nos/ coutumes/ dépassent/ cela/ entier//

*A han a wabe naforo*

//sont/ celles-là/ être/ notre/ richesse//

Nous n'avons ni or ni argent. Mais notre parole et nos coutumes comptent plus que tout cela. Celles-ci sont notre richesse<sup>562</sup>.

Le capital symbolique devient un capital médiatique dans la mesure où il peut être exposé à travers un moyen de diffusion et de communication de masse. Son champ de réception s'élargit. Le débat contradictoire qu'il suscite permet de vérifier ses pertinences, de tester ses forces et ses faiblesses, de produire des réinterprétations. En quelque sorte de lui donner une nouvelle vie.

L'oralité comme capital symbolique est médiatique. Dans le contexte de l'abondance de moyens de communication, elle est à considérer comme un talent qu'il serait improductif de d'enfouir. Il s'agit de le faire fructifier. Un des moyens pour parvenir à cette fructification passe par la radio comme nous avons essayé de le souligner. C'est un enjeu et en même temps un défi. D'abord un enjeu à cause des changements nombreux dans le mode de transmission. Puis un défi, si l'on veut assurer une certaine présence au monde extérieur et s'ouvrir dans une situation d'interconnexion et d'interdépendance. Il s'agit de donner et de recevoir un peu de sens commun à la parole. Que celle-ci soit écrite, parlée ou virtuelle.

---

<sup>562</sup> Cf. ANNEXES, *Entretiens collectifs*, Etienne Koné, A p 294- A p 301.



*« L'Hyène dit : c'est la bonne parole  
qui te fait passer la nuit dans le trou de la termitière »  
(proverbe Bwa – Mali) [photo : A. Dembélé]*



## CONCLUSION GENERALE

## CONCLUSION GENERALE

Rappelons notre objectif de départ : travailler sur les façons dont la tradition orale trouve sa voie dans les médias de masse. Il s'agissait de s'interroger sur l'oralité d'une part et d'identifier des champs d'application de cette oralité d'autre part. Quelques textes oraux comme le conte et des chansons enregistrées, diffusées, conservées par la radio ont constitué la matière du travail dans ce dessein. Au terme de notre parcours, il apparaît que plusieurs chantiers sont à ouvrir dans une meilleure considération de la tradition orale.

Notre questionnement a porté sur sa revitalisation et sa revalorisation au moyen du média radio et pourquoi pas par d'autres technologies d'information et de communication. Le cadre choisi pour ce faire a été l'Afrique de l'Ouest et particulièrement le Mali notre pays. Nous nous appuyé sur une station de Radio locale, Radio Parana, dont, aidé par une équipe dynamique, eu le privilège de la création et de l'animation pendant une dizaine d'années.

Les temps changent et il serait bien naïf de croire que la tradition orale éveille aujourd'hui les mêmes échos qu'autrefois. L'oralité cède du terrain peu à peu à l'écriture et à la technologie au fur et à mesure qu'évoluent les sociétés africaines dont il est question dans ce travail. Les programmes de développement y poussent. Mais en même temps, les Africains cultivés ont compris combien il était nécessaire de sauver les vertus essentielles de l'oralité. Cette volonté de continuité se manifeste surtout dans la création littéraire contemporaine, dans les appropriations grâce aux nouveaux médias d'information et de communication. Il nous a semblé que le conte, « fils aîné de la parole », donne suffisamment d'opportunités pour observer et démontrer un pareil mouvement à la fois littéraire, sociologique, culturel.

Nous sommes convaincu qu'il est important d'enregistrer, de transcrire les contes et les chants. Les traduire d'autres langues (l'anglais, le français, le chinois, le shwahili, etc.) leur assure un public plus large et plus international. Ce travail a été amorcé et se poursuit encore. Cependant, le but pourrait aujourd'hui être mieux défini. De nombreux hommes intellectuels africains ont longtemps pensé qu'ils avaient pour devoir de « traduire » les contes traditionnels en une langue européenne en s'efforçant d'égaliser les styles classiques européens. C'était le cas de Birago Diop. Il semble désormais plus juste de restituer le véritable caractère du conte africain, de le replacer dans son contexte. Ce qui, nous l'avons vu dans notre commentaire sur la sociologie du conte, constitue une différence appréciable. Les travaux des anthropologues, des ethnologues permettent de déblayer le terrain, d'entrer dans les arcanes cognitifs et les représentations des sociétés, de mieux cerner les stratégies déployées par les conteurs et les conteuses.

Par ailleurs, l'oralité et plus précisément le style oral, ne trouveraient-ils pas une place particulière dans la sociologie de la communication. Comme nous l'avons observé à maintes reprises les contes s'inspirent largement des récits traditionnels de la littérature orale, non seulement dans leur façon de laisser libre cours à l'imagination et dans leur construction en épisodes, mais aussi dans leur souci didactique à l'usage d'un public contemporain. La plupart des conteurs à la radio, pensent qu'il ne suffit pas d'être fidèle aux formes extérieures. Ils sont conscients de l'évolution et savent que la création contemporaine exige un langage nouveau. Il reste à faire un certain travail fondamental si l'on veut que l'étude de la tradition orale suive correctement. Une partie du travail consiste à compléter la collecte et l'analyse des textes. Maintenant que nous disposons d'outils précis d'enregistrement (bandes magnétiques, bandes-vidéo), on peut espérer que nos textes représenteront la véritable nature de la tradition, plus fidèlement que ne l'ont fait les éditions d'autrefois. Qui omettaient – faute de mieux – certains ingrédients essentiels de l'art oral (les répétitions, les interventions du public, etc.).

Enfin, l'étude des artistes et des conteurs nous apparaît fondamentale. Connaître et faire connaître leur environnement, leurs sources d'inspiration, la méthode de création ou de re-création sont autant de chemin pour ce faire. Si nous admettons que leur travail est fonction de leur talent, de leur tournure d'esprit, comme nous l'admettons pour les écrivains modernes, nous devrions constater que chaque texte oral est bien le produit d'une sensibilité individuelle qui mérite d'être reconnue comme telle. Par ailleurs, on devrait accorder plus d'attention à la façon dont les traditions orales continuent à influencer la vie africaine contemporaine. Nombre d'artistes traditionnels gagnent actuellement leur vie en pratiquant dans les villes l'art de l'oralité. Débarqués du village, ils deviennent animateurs dans les cérémonies de baptêmes, de mariages, de funérailles ou encore de rencontres sportives. Ils s'inspirent des nombreux ingrédients de la culture traditionnelle que sont les gestes, les chansons tout en les adaptant à la modernité citadine.

## 1. LES PASSERELLES SOCIALISANTES DE L'ORALITE

Beaucoup d'études ont montré quelle a été l'influence de l'oralité sur l'écriture africaine moderne. Avec le degré d'exactitude que permettent maintenant les techniques d'enregistrement des textes de culture orale et les modes de leur conservation, il devient évident que le genre de préjugé qui établissait un « grand clivage » entre mentalité primitive et mentalité civilisée, ou qui empêchait de comprendre pleinement les concepts de création ou de performance est de plus en plus abandonné. De même, l'effacement progressif des frontières scientifiques devrait, avec le temps, lever les obstacles qui s'opposent aux études pluri-culturelles. La pragmatique de l'oralité en situation africaine se doit d'être de plus en plus sensible à la communication par les moyens de l'audiovisuel. Les progrès techniques dans une heureuse convergence appuient les enquêtes du sociologue ou de l'anthropologue dans sa compréhension des modes de pensée autochtones. En fin de compte, grâce au multimédia on peut rendre mieux une présence au monde et une présence du monde qui s'apparente à un réseau de connexions.

Lorsque nous proposons la tradition orale dans et par un média de masse comme chemin de développement intégral, que voulons-nous dire ? « Développer » selon le dictionnaire *Litttré*, c'est « ôter l'enveloppe qui contient quelque chose », « c'est mettre en usage ». Au sens figuré, il signifie « déployer, dérouler ». Ou encore faire croître, donner de l'ampleur. On développe un argument, un plan, une pensée. Se développer, c'est se déployer, se dérouler dans toute son étendue, c'est s'épanouir en parlant des êtres vivants. Il est question de grandir, de progresser, de prospérer. Le développement serait donc l'action de donner à quelque chose, à quelqu'un, toute son étendue. Il fait projection. Il évoque l'épanouissement, la croissance, l'essor. Dans le langage courant, dire d'un pays qu'il est en voie de développement, c'est démontrer que son économie n'a pas atteint le niveau des pays industrialisés. Etre développé serait donc posséder des structures et des richesses de manière à ne pas compromettre la satisfaction

de ceux des générations futures. Notre propos ici n'est pas l'économie. Nous partons du fait que, dans les sociétés traditionnelles africaines sans écriture, le savoir-dire, le savoir-faire, le savoir-vivre, l'écologie, l'histoire étaient enseignés et transmis de « bouche-à-oreille ». Ainsi, le genre oral comme le conte dont les puissances de représentations permettent d'atteindre chacun de ses domaines peut être considéré comme une école. Il est une Académie où s'apprend la vie. Les contes sont comme des moyens de socialisation. Leurs valeurs pédagogiques contribuent à la formation de « l'homme, de tout l'homme », c'est-à-dire de l'homme intégral.

## 2. LA RADIO, COMME UNE CARTE MEMOIRE ?

C'est la possibilité envisagée par notre étude. Et cela pour trois raisons. Premièrement, la conservation en archives sonores est un des buts de la collecte des contes. Grâce à la radio communautaire, naît une volonté de constituer une « bibliothèque sonore » culturelle propre aux Bwa et aux autres ethnies avec qui ils partagent l'espace sud-est du Mali. Ces archives seront également accessibles à toute autre personne intéressée par la culture. Dès les années 1960, la radio nationale, par les émissions dans les langues les plus représentatives du pays, devient une instance de communication de l'Etat. Elle contribue à la construction identitaire d'une nation. Outil de diffusion de la culture, la radio valorise des héritages et fait connaître des us et coutumes jusque-là parfois ignorés ou tues.

Deuxièmement, la radio révèle que la langue fait partie des enjeux de la nouvelle communication. Dans cette dernière, la langue marque une présence et parfois se pratique comme pour maîtriser un territoire ou un domaine d'activités. Au Mali, jusqu'en 1990, la radio nationale ne prenait guère en compte les locuteurs minoritaires. L'explosion des radios de proximité changea une telle situation. Ou du moins, elle permit à des ethnies peu nombreuses d'accéder à volonté à leur propre langue par les ondes de leurs localités. Grâce à l'utilisation des langues locales, la radio devient le média le mieux intégré à la société africaine. Cette fusion permet d'entretenir des formes d'identité culturelle, anthropologiques et historiques.

Enfin, nous le laissions entendre au départ de notre entreprise : produire des contenus, telle est la bataille que l'oralité, grâce à la radio en Afrique, doit livrer. Dans un monde devenu hyperactif, où la mémoire est longue comme le temps nécessaire pour tourner une page de livre, circuler et faire circuler les spécificités de la parole reste un défi majeur.

### 3. BILAN PERSONNEL

J'aurais encore beaucoup à dire sur le travail de la thèse. En 2005, lorsque j'ai discuté avec le professeur Jean Widmer pour la suite à donner au mémoire de DEA, il m'a regardé dans les yeux et légèrement amusé a dit d'une voix grave : « La thèse ? C'est beaucoup de solitude, de combats, de déplacements. Ce ne sera pas facile. Mais ce n'est pas non plus impossible. Si cela permet d'approfondir tes centres d'intérêt surtout en lien avec tes expériences passées, n'hésite pas mais accroche-toi ». Je me devais d'évoquer la mémoire du professeur Widmer dans les remerciements au début de ce travail tout en marquant une gratitude justifiée pour les nombreux autres accompagnateurs-trices, lecteurs-trices et critiques avisés. Tous, me semble-t-il, ont vécu avec moi les temps d'angoisse, ont ressenti les moments de solitude, ont savouré les instants lumineux jaillis du travail accompli.

Mon parcours personnel, je l'ai dit, a marqué l'entreprise de la thèse. Il s'agit d'abord des études qui lui sont antérieures : théologie, journalisme, sociologie. Mais aussi l'expérience de création et de direction d'une station de radio au Mali. Celle-ci a facilité la connaissance du milieu, les enquêtes de terrain dans les zones couvertes par Radio Parana ou encore dans des localités comme Djenné, Koutiala ou Bamako. Les liens tissés avec les organisations en charge des médias au Mali ont facilité l'accès à la documentation qui, faut-il le déplorer, n'est pas toujours dans les meilleures conditions de conservation. J'ai beaucoup aimé tourner et retourner le matériel (écrit, oral, vocal, musical) ayant servi à traiter quelques aspects de la pragmatique de l'oralité en Afrique. Beaucoup d'heures ont été consacrées à la transcription des textes oraux, à la traduction du *bomu* (et parfois du *bamana*) au français. Il a été de même pour le traitement technique des éléments audiovisuels (montage, mixage, maquettage, etc.) de notre corpus. Nous en avons tirés deux DVD et cinq CD pour illustrer la présentation de certaines parties du présent travail de thèse.

Je retiens qu'il n'est pas toujours aisé de passer d'une culture à une autre, de transcrire, de traduire une œuvre orale dont on aimerait faire connaître les vibrations, les intonations, les mouvements. Le jeu en vaut la chandelle me semble-t-il. Ainsi, au détour d'un mot, d'un air de chant, d'un proverbe ou encore d'un conte, c'est toute une société qui se présente et se représente. Elle donne ainsi à d'autres l'opportunité de l'approcher. Comme le Renard et le Petit Prince dans le conte d'Antoine de Saint-Exupéry, la société d'oralité doit s'approprier les nouveaux modes de communication afin de mieux apprivoiser son patrimoine.

Placée dans une perspective de pluridisciplinarité, cette étude – j'en suis fort conscient - pêche par nature et par omission. Par nature, à cause des domaines qu'il a fallu convoquer : la philosophie, les sciences du langage, la sociologie, l'anthropologie, la littérature, la communication. Pour ce qui concerne l'omission, il me paraît qu'on devrait toujours aller plus loin dans chaque secteur car un auteur ou une idée prolonge chaque chemin, ouvre d'autres perspectives. Toutefois, je me réjouis des nouvelles visites et même des découvertes d'auteurs qui m'ont aidé à exposer les enjeux de l'oralité et de sa pratique à la radio à travers le conte. Mon souhait n'est autre que soit amélioré et porté plus loin ce qui est ici fait, dit et écrit.



## 1. SOURCES ET ARCHIVES

### 1.1. Documents de Bernard de Rasilly

*Histoire du village de Mandiakuy*, Notes dactylographiées non éditées, conservées à l'évêché de San, recueillies en août-septembre 1971, 9 p.

*Traditions des villages de Togo, de Kwana, de Sokoura*, Notes dactylographiées non éditées, conservées à l'évêché de San, recueillies entre 1965 et 1966. 9 p.

*Notes sur les us et coutumes de Mandiakuy : initiation au Do*, Notes dactylographiées non éditées, conservées à l'évêché de San, sans date, 4 p.

### 1.2. Textes législatifs et réglementaires sur les médias au Mali

L'ordonnance n° 92-002 /P-CTSP du 13 janvier 1992 portant autorisation de création des services privés de radio diffusion sonore par voie hertzienne terrestre en modulation de fréquence.

Le Décret n°92-022/PM-RM du 18 janvier 1992 déterminant les conditions et les procédures d'obtention, de suspension ou de retrait de l'autorisation de création de services privés de radiodiffusion sonore par voie hertzienne terrestre en modulation de fréquence.

Le Décret n°92-156/PM-RM du 14 mai 1992 déterminant les conditions et procédures d'obtention, de suspension ou de retrait de l'autorisation de création de services privés de communication audiovisuelle.

L'Arrêté interministériel n°92-1604/MC-MAT/CTSP/ASS-MSCDJ-MDSI du 7 avril 1992 fixant cahier des charges des services privés de radiodiffusion sonore par voie hertzienne terrestre en modulation de fréquence.

L'arrêté interministériel n°94/7166/MCC-MATS du 16 juin 1994 fixant le cahier des charges des services privés de communication audiovisuelle.

L'arrêté n°95/0331/MFC-CAB du 16 février 1995 fixant les redevances applicables aux services privés de communication audiovisuelle.

La Décision n°96/001/CNEAME du 6 septembre 1996 garantissant l'égal accès des formations politiques aux moyens publics d'information et de communication en dehors des périodes de campagnes électorales.

La Loi n°046 du 7 juillet 2000 portant sur le régime de presse et délit de presse

Le Décret n° 02-227/P-RM du 10 mai 2002 portant statuts type des services privés de radiodiffusion sonore par voie hertzienne terrestre en modulation de fréquence. Services privés de radiodiffusion sonores.

Modèle pour une demande de fréquence et d'émission

Statuts de l'URTEL, Bamako, 10 octobre 2004

Règlement intérieur de l'URTEL, Bamako, 10 octobre 2004

Code de déontologie des radios libres au Mali

### 1.3. Documents et Archives de Radio Parana

*Rapport provisoire sur l'évaluation et la perception de Radio Parana par les consommateurs*, juin 1996, par Binogo Dansoko, 27 p.

*Rapport d'évaluation de Radio Parana*, mars-avril 2003, par Martin Faye, Intermédia Consultants, Dakar, 76 p.

*Rapport de stage à Radio Parana*, 1999, par Yassinthe Koné, Institut supérieur de la communication, Abidjan, 36 p.

*Lettre de demande de création*, Bamako, 7 avril 1993, 1 p.

*Rapport du Comité national de gestion des fréquences*, Bamako, 24 février 1994, 2 p.

*Récépissé de déclaration d'association (ASPCR)*, Bamako, 10 août 1994, 1 p.

*Arrêté interministériel d'autorisation de fréquence*, Bamako, 14 décembre 1994, 2 p.

*Lettre d'information pour l'inauguration officielle*, San, 1<sup>er</sup> août 1995, 1 p.

## 1.4. Liste des conteurs et conteuses de Radio Parana

Ordre	Prénoms et Nom	Sexe	Accompagné	Village de
01	Jonas Dembélé	h.	a.	Lebèkuy
02	Alexandre Coulibaly	h.	n.a	Kira
03	Marcel Diarra	h.	n.a	Oro
04	Douba Diarra	h.	a	O'a
05	Félix Koné	h.	n.a	Ira
06	Jovite Dembélé	h.	n.a	Lebèkuy
07	Alifahan Kéita	f.	n.a	Sa'adian
08	Sianhan Kamaté	f.	n.a	Sa'adian
09	Denou Koné	f.	n.a	Ouara
10	Micirè Tèra	h.	n.a	Barana
11	Josèphine Traoré	f.	n.a	Hassa'ui
12	Pierre Dakouo	h.	a.	Sèkuy
13	Araba Traoré	h.	n.a	Fifini
14	Mayeriti Dakouo	f.	n.a	Ouara
15	Sanwe Coulibaly	h.	n.a	Nèna (B. F.)
16	Nazoun Mounkoro	h.	n.a	Sans précision
17	E'a-nyu Dakouo	h.	a.	Tètou
18	Da'a Coulibaly	h.	a.	Fio
19	Bacuo Thèra	h.	a.	Dami
20	Macirè PaulCoulibaly	h.	n.a	Ialo – Pa'amalo
21	Bassoun Diarra	h.	n.a	Duizo
22	Tan'ian Dembélé	h.	n.a	Wara
23	Dibi Dakouo et Ibaru	h.	n.a	Do'orokuy
24	Clement Dembélé	h.	n.a	Coco-Dabulo
25	Romain Kamaté	h.	n.a	To'o
26	Bawa Thèra	f.	n.a	Sana'ui
27	Tuama Antè Dembélé	f.	n.a	Dofè'ui
28	Zara'a Diassana	h.	n.a	Loozo
30	Abenigo Diarra	h.	n.a	Onilo'udara
31	Hanyo Dakouo	f.	n.a	Onilo'udara
32	Tansin Kamaté	f.	n.a	Onilo'udara
33	Wurowe Kéita	f.	n.a	Wara

## 1.5. Liste des personnes interviewées

Ordre	Prénoms et Nom	Sexe/Age	Fonction	Lieu et Date
01	Ousmane Bamba	Homme, 39 ans	Chef de projet CMC UNESCO-MALI	Bamako, décembre 2005
02	Birama Diallo	Homme, 35 ans	Informaticien CMC UNESCO-MALI	Bamako, décembre 2005
03	Rokia Ba	Femme, 57 ans	Communication, UNESCO-MALI	Bamako, décembre 2005
04	Sidi Diawara	Homme, 56 ans	Producteur, ORTM	Bamako, octobre 2008
05	Pakouéné François Goïta	Homme, 58 ans	Griot enseignant, Oraliste	San, juillet 2005
06	Jean Gualbert Dembélé	Homme, 52 ans	Chef des programmes Radio Parana	San, décembre 2008
07	Alexandre Coulibaly	Homme, 62 ans	Agriculteur, Conteur	San, juillet 2005
08	Douba Diarra	Homme, 55 ans	Agriculteur, Conteur	San, juillet 2005
09	Elie Tina	Homme, 48 ans	Agriculteur, Conteur	San, juillet 2005
10	Michel Baya	Homme, 45 ans	Agriculteur, Conteur	San, juillet 2005
11	Isaïe Somboro	Homme, 51 ans	Administrateur permanent - URTEL	Bamako, décembre 2005
12	Gaoussou Drabo	Homme, 57 ans	Ministre de la communication et des nouvelles technologies	Bamako, décembre 2005
13	Levy Dougnon	Homme, 39 ans	Directeur, Radio Jamana, Djenné	Djenné, octobre 2006
14	Marie-Thérèse Guilavogui	Femme, 32 ans	Animatrice, Radio Guitan	Bamako, octobre 2006
15	Boubacar Dialla	Homme, 26 ans	Animateur, Radio Foko	Ségou, octobre 2006
16	Flakè Koné	Homme, 42 ans	Promoteur, Radio Bètafo, San	San, octobre 2008
17	Mamadou	Homme,	Gestionnaire	San,

## SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE GENERALE

	Toumagnon	39 ans	Radio Santoro, San	octobre 2008
18	Irenée Diarra	Homme, 31 ans	Animateur, Radio Parana, San	San, octobre 2008
19	Tankian Dembélé	Homme, 51 ans	Agriculteur, Conteur	Wara, novembre 2008
20	Wurowé Keita	Femme, 51 ans	Ménagère, Conteuse	Wara, novembre 2008
21	Augustin Dembélé	Homme, 84 ans	Agriculteur	Wara, décembre 2008
22	Ha'iri Dembélé	Femme, 76 ans	Ménagère	Onilo, décembre 2008
23	Etienne Koné	Homme, 60 ans	Agriculteur, Conteur	San, décembre 2008
25	Wim Peeters	Homme, 76 ans	Sociologue Coordinateur Action sociale	Overloon (Pays- Bas) janvier 2010

## 2. OUVRAGES ET TRAVAUX SPECIALISES

### 2.1. Dictionnaires – Encyclopédies

CHARAUDEAU Patrick *et al.*,

2002, *Dictionnaire d'analyse du Discours*, Seuil, Paris.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS

2009, Paris, *Encyclopaedia Universalis*

LE LAROUSSE

2008, Paris.

LE NOUVEAU LITRE

2004, Paris.

### 2.2. Philosophie - Histoire

ARISTOTE

1991, *Rhétorique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 297 p.

ARISTOTE

1994, *Poétique*, Paris, Gallimard, coll. Livre de poche, 216 p.

CAILLIE René

1979, *Voyage à Tombouctou. Tome 2*, Paris, La Découverte, 401 p.

DIAGNE Mamoussé

2005, *Critique de la raison orale*, Paris, CELHTO-IFAN-Karthala, 604 p.

NIANE Djibril Tamsir (dir.)

1985, *Le Mali et la deuxième expansion du manden, Histoire générale de l'Afrique. IV. L'Afrique du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, UNESCO, p. 141-196.

PLATON

1967, *Protagoras – Euthydème. Gorgias. Ménexène. Menon. Cratyle*, Paris, Flammarion, 503 p.

PLATON

2003, *Le Politique*, Paris, Flammarion, 316 p.

RICŒUR Paul

1991, *Temps et Récit, tome 1*, Paris, Seuil, 401 p.

RICŒUR Paul

1991, *Temps et Récit, tome 2*, Paris, Seuil, 452 p.

RICŒUR Paul

1991, *Temps et Récit, tome 3*, Paris, Seuil, 533 p.

RICŒUR Paul

2006, *Discours et communication*, Paris, Editions de l'Herne, 66 p.

SMITH Pierre

1983, « Mythe », in *Encyclopaedia Universalis*

WITTGENSTEIN Ludwig

1993, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, Paris, 128 p.

WITTGENSTEIN Ludwig

1975, *Remarques philosophiques*, Gallimard, Paris, 330 p.

### 2.3. Anthropologie - Ethnologie – Linguistique

ALEXANDRE Pierre

1961, « Notes sur quelques problèmes d'ethnolinguistique », *L'Homme*, Tome I, n°1, janvier-avril 1961, Mouton & Co., Paris, p. 102-106.

ALOU TIDJANI Antoinette

2005, « Le "pays", l'autre et le monde. Essai sur les chemins de l'identité dans l'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane », *Ethiopiques*, n°75, 2<sup>e</sup> semestre 2005.

AMSELLE Jean-Loup

1990, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 257 p.

AMSELLE Jean-Loup, M'BOKOLO Elikia

1985, *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalismes et Etat en Afrique*, Paris, La Découverte, 225 p.

ARMENGAUD Françoise

1985, *La pragmatique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 127 p.

AUSTIN John Langshaw

1991, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 202 p.

AUSTIN John Langshaw

2007, *Le langage de la perception*, Paris, Armand Colin, 240 p.

BA Amadou Hampâté

1980, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, Paris, Seuil, 254 p.

BA Amadou Hampâté

1993, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 139 p.

BA Amadou Hampâté

1999, *Il n'y a pas de petite querelle*, Paris, Stock, 156 p.

BACHELARD Gaston

1970, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 214 p.

BAKHTINE Mikhaïl

1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 408 p.

BA-KONARE Adam

1987, *L'Epopée de Ségu. Da Monzon : un pouvoir guerrier*, Genève, Editions Favre, 208 p.

BA-KONARE Adam

1998, *Ces mots que je partage. Discours d'une Première Dame d'Afrique*, Bamako, Jamana, 520 p.

BA-KONARE Adam

2000, *L'os de la parole*, Paris, Présence Africaine, 164 p.

BARTHES Roland

1957, *Mythologies*, Paris, Seuil, 250 p.

BARTHES Roland

1972, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 190 p.

BARTHES Roland

1977, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 192 p.

BAUMAN Richard, SCHERZER Joël

1974, *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge/New-York, Cambridge University Press, 501 p.

BAUMGARDT Ursula, BOUNFOUR Abdellah (éd.)

2000, *Panorama des littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 191 p.

BAUMGARDT Ursula, BOUNFOUR Abdellah (éd.)

2004, *Le proverbe en Afrique : forme, fonction et sens*, Paris, L'Harmattan/INALCO, 201 p.

BAUMGARDT Ursula, DERIVE Jean (éd.)

2005, *Paroles nomades. Ecrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala, Coll. Homme et Société : Tradition orale, 544 p.

BAUMGARDT Ursula, DERIVE Jean (dir.)

2008, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologies*, Paris, Karthala, 2008, 439 p.

BAUMGARDT Ursula, UGOCHUKWU Françoise (éd.)

2005, *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Karthala, 336 p.

BEAUD Stéphane

1996, « L'usage de l'entretien en sciences sociales, plaidoyer pur l'entretien ethnographique ». *Politix*, vol. 9, n°35, Paris, p.226-257.

BELINGA Eno

1978, *L'épopée camerounaise, mvvet*, Yaoundé, CEPER, 287 p.

BENVENISTE Emile

1980, *Problèmes de linguistique générale, tome 1*, Paris, Gallimard, 356 p.

BENVENISTE Emile

2000, *Problèmes de linguistique générale, tome 2*, Paris, Gallimard, 286 p.

BIDIMA Jean-Godefroy

1997, *La palabre, une juridiction de la parole*, Paris, Editions Michalon, 127 p.

BISSIRI Amadou

2005, « Les chants du train chez les travailleurs immigrés Mossis du Burkina. Oralité africaine et création », in Dauphin-Tinturier, A.-M. et J. Derive (éd.), Karthala, Paris, p. 187-202.

BOGNIAHO Ascension

1999, « Littérature orale et Développement », Journées d'Etudes du Grelef sur Médias, littérature, art et société, in *Littérature, Art et Société*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, p. 13-37.



BOGNIAHO Ascension

2001, « Oralité et écriture dans Un piège sans fin d'Olympe Bhêly-Quenum ». *Mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum*, Université nationale du Bénin, GRELEF.

BORNAND Sandra

1996, « Du pouvoir de la parole (Zarma, Niger). Pratiques et représentations linguistiques du Niger », *Bulletin de linguistique et de sciences du langage*, n° 16-17, Paris, p. 55-73.

BORNAND Sandra

2005, *Le Discours du griot généalogique chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala, 457 p.

BRETON Philippe

2007, *Eloge de la parole*, Paris, Editions La Découverte, 196 p.

CAJAJUS Dominique

1987, Parole retenue et parole dangereuse chez les Touaregs Kel Ferwan. *Journal des Africanistes*, 57 – Les Voix de la parole, Paris, p. 97-107.

CAJAJUS Dominique

2000, *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, La Découverte, 190 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève

1965, *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 591 p. (Rééd. 1987, Institut d'Ethnologie, Paris).

CALAME-GRIAULE Geneviève

1977, *Langage et cultures africaines*, Paris, Maspero, 364 p.

CAMARA Sory

1982, *Paroles très anciennes*, Grenoble, Editions La Pensée sauvage, 219 p.

CAMARA Sory

1992, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 358 p.

CAMBON Emmanuelle, LEGLISE Isabelle

2008, « Pratiques langagières et registres discursifs. Interrogation de deux cadres en sociologie du langage ». *Langues et sociétés*, n°124, Paris, p.15-38.

CANUT Cécile (ed)

1999, *Imaginaires linguistiques en Afrique*, Paris, Paris, L'Harmattan, 174 p.

CANUT Cécile

2008, *Le spectre identitaire. Entre langue et pouvoir au Mali*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 226 p.

CAPRON Jean

1973, *Communautés villageoises Bwa, Mali - Haute-Volta, Tome 1*, fascicule, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 380 p.

CAPRON Jean

1988a, *Sept études d'ethnologie bwa, Mali-Burkina Faso, 1957-1987*, Tours, Société des Africanistes, Londres-Paris-Ouagadougou, International African Institute/CNRS-IFAN/CVRS - Université de Ouagadougou, 254 p.

CAPRON Jean

1988b, *Introduction à l'étude d'une société villageoise, 1955-1968*, Université François-Rabelais de Tours, (Mémoire du laboratoire d'anthropologie et de sociologie, n°II), 354 p.

CAPRON Jean, TRAORE Ambou

1989, *Le grand jeu, le mythe de la création chez les Bwa-pwèsya, Burkina Faso, 1986-1987*, Université François-Rabelais de Tours, (Mémoire du laboratoire d'anthropologie et de sociologie, n°III), XXXVIII p. + 271 p.

CAUVIN Jean

1980a, *L'Image, la langue et la pensée. L'exemple des proverbes (Mali). Recueil des proverbes de Karangasso*, Saint Augustin/ Haus Völker und Kulturen/ Anthropos, 704 p.

CAUVIN Jean

1980b, *Comprendre la parole traditionnelle*, Issy-les-Moulineaux, Les Editions Saint Paul, 88 p.

CHARAUDEAU Patrick et Rodolphe GHIGLIONE

1997, *La parole confisquée*, Paris, Editions Dunod, 176 p.

CHEMILLIER Marc

1995, *La musique de la harpe. Une esthétique perdue. Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*, Paris/Nanterre, Presses de l'Ecole Normale Supérieure/Société d'ethnologie, p. 99-202.

CHRISTIAN Albert

1999, *Francophonie et Identités culturelles*, Paris, Karthala, 344 p.

CISSE Youssouf Tata

1991, *Soundjata, la gloire du Mali*, Paris, Karthala-Arsan

CISSE Youssouf Tata

1994, *La confrérie des chasseurs malinké et Bambara : mythes, rites et récits initiatiques*, Ivry, Editions Nouvelles du Sud, Association ARSAN

CLEMENT Fabrice, KAUFMANN Laurence

2005, *Le monde selon John Searle*, Paris, Editions du Cerf, 111 p.

CONRAD David C., FRANK Barbara E. (éd.)

1995, *Status and Identity in West Africa. Nyamakalaw of Mandé*, Bloomington, Indiana University Press, 204 p.

COPANS Jean

1998, *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, Nathan, 128 p.

COQUET Michèle

1985, « Une esthétique du fétiche ». *Fétiches Objets enchantés Mots réalisés*, Système de pensée en Afrique noire, Cahier 8, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes (Section des Sciences Religieuses), p. 111-139.

COQUET Michèle

1994, *Le Soleil mangé. Du langage des formes et des matières dans une société sans écriture, les Bwaba du Burkina Faso*, Thèse de doctorat de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, sous la direction de Michel Catry, Paris, 480 p.

COSTALAT-FOUNEAU Anne-Marie

1997, *Identité sociale et dynamique représentationnelle*, Presses universitaires Rennes, 139 p.

COSTALAT-FOUNEAU Anne-Marie

2001, *Identité sociale et langage : la construction du sens*, Paris, L'Harmattan, 288 p.

COULIBALY Denis

*Problématique de l'articulation □de la modernisation à la tradition □chez les communautés paysannes □du Pays-Bwa □dans le cercle de Tominian dans le Sud-Est malien* [Ressource électronique] sous la direction de Friedhelm Streiffeler. – Berlin : SCD de l'Université Humbolt de Berlin, 2004. Non paginé. [réf. du 13 mars 2009].Thèse de doctorat : Sociologie agraire : Berlin – 2004 : Format html. Disponible sur : <http://www.edoc.hu-berlin.de/dissertation/coulibaly-denis-2004>

COULIBALY Pascal Baba

1969, *Une société rurale bambara à travers des chants de femmes*, Edition IFAN-Dakar, 103 p.

COUPEZ André, KAMANZI Thomas

1970, *Littératures de la cour au Rwanda*, Oxford, The Clarendon press, 237 p.

CREMER Jean

1924, *Matériaux d'ethnographie et de linguistique soudanaises* (documents recueillis et traduits par Jean Cremer, introduction par Henri Labouret), Tome III : Les Bobo, la vie sociale, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, XXX p. + 4 p.

CREMER Jean

1927, *Matériaux d'ethnographie et de linguistique soudanaises* (documents recueillis et traduits par Jean Cremer), Tome IV : Les Bobo, la mentalité mystique, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, VIII, p. + 211 p.

DEMBELE Paa'anuu Cyriaque

1981, *L'idéologie des contes chez les Bwa du Mali, étude ethnolinguistique*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle sous la direction de G. Calame-Griaule, Paris, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2 tomes.

DEMBELE Yinzi Augustin, DEMBELE Alexis

1989, *Adages et bons mots du terroir*, Togo, dactylographiés, 49 p.

DEMBELE Zufo Alexis

1985, *Anuzo, Devenir fils de l'amour*, Mémoire de Théologie, Notes dactylographiées non éditées, Koumi, 149 p.

DEMBELE Zufo Alexis

1988, *L'implantation missionnaire au Mali*, Notes ronéotypées non éditées, Togo, 55 p.

DEMBELE Zufo Alexis

2005, « Impacts de la tradition orale dans les médias de proximité : contes et conteurs à la radio ». *Les Echos* du 6 septembre.

DEMBELE Zufo Alexis

2008, *Oral et Virtuel*, Echirolles, Cyr Editions, 148 p.

DENA Maxime Bomba

2009, *Les migrations féminines au Mali. Enquête auprès des aides-ménagères à Bamako*, Master 2 Recherche en sociologie sociétés contemporaines, sous la direction de Denys Cuche, Paris V, 126 p.

DERIVE Jean

1975, *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de RCA*, Paris, SELAF, 256 p.

DERIVE Jean

1987a, *Le fonctionnement sociologique de la littérature orale. L'exemple des Dioula de Kong (Côte-d'Ivoire)*, Paris, Institut d'Ethnologie, 987 p. + 1339 p. (Archives et Documents, Collection « Sciences Humaines », 3 vol. (micro-éd.).

DERIVE Jean

1987b, Paroles et pouvoir chez les Dioula de Kong. *Journal des Africanistes*, 57 – Les Voix de la parole, Paris, p. 19-30.

DERIVE Jean

2002, *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 264 p.

DERIVE Jean

2004a, « Les Avatars de la métamorphose dans la culture mandingue », in J. Derive et S. Santi, *La Métamorphose*, Chambéry, Cahiers d'études doctorales, p. 259-268.

DERIVE Jean

2004b, « Belles choses, belles femmes, belle langue : objets et critères de l'appréciation esthétique chez les Dioula », in P. Boyeldieu et P. Nougayrol, *Langues et cultures : terrains d'Afrique, Hommage à France Cloarec-Heiss*, Louvain-Paris, Peeters, p. 89-98. Coll. « Afrique et Langage » 7.

DERRIDA Jacques

1967, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit.

DEWEY John

1966, *Democracy and Education : an Introduction to the Philosophy of Education*, New York, Free Press.

DIARRA Dabu Yinzi Pierre

2002, *Proverbe et Philosophie. Essai sur la pensée des Bwa du Mali*, Paris, Karthala, 175 p.

DIARRA Dabu Yinzi Pierre

2009, *Cent ans de christianisme au Mali*, Paris, Karthala, 508 p.

DIARRA Jean-Gabriel

1976, *Les noms de Dieu chez les Bwa. Essai d'étude sémantique*, Dactylographiées, Abidjan, ISPC, 7 p.

DIARRA Jean-Gabriel

1977, *Recueils de proverbes bwa*, Mémoire de l'Institut Supérieur de Culture religieuse d'Abidjan, sous la direction de Jean Cauvin, I.S.C.R., 74 p.

DIARRA Joseph Tanden

1983, *Homme et Femmes il les créa ? Essai sur la polygamie des baptisés Bwa et perspectives pastorales*, Mémoire de Théologie, Grand Séminaire de Koumi, Burkina Faso, 219 p.

DIARRA Joseph Tanden

1993, *La terre enchantée. Les représentations de la Terre chez les Bwa du cercle de Tominian au Mali*, Mémoire en vue de la maîtrise en Sciences sociales de l'Institut des Etudes Economiques et Sociales sous la direction de M. Jacky Ducatez, Paris, I.C.P., 135 p. + 85 p. d'annexes.

DIARRA Joseph Tanden

1994, *Les Bwa (Mali-Burkina Faso) dans l'historiographie. Essai d'analyse critique et interprétation d'un processus de marginalisation*, Mémoire de D.E.A. sous la direction de C.-H. Perrot (Paris I –Panthéon – Sorbonne) et J. Ducatez (I.C.P.), Paris, Université de Paris (I- I.C.P.), 152 p. + annexes.

DIARRA Joseph Tanden

2007, *Etats, Eglises et Société. Les Buwa, les mécanismes oubliés d'une marginalisation*, Bamako, Editions du Mali-SA, 124 p.

DIARRA Joseph Tanden

2008, *Et si l'ethnie bo n'existait pas ? Lignages, clans, identité ethnique et sociétés de frontières*, Paris, L'Harmattan, Coll. Etudes africaines, 485 p.

DIAWARA Gaoussou

1990, « Le kotéba, un théâtre-forum ». in *Les cahiers de l'ENSUP*, n°9, Bamako, p.3 -13.

DIAWARA Mamadou

1991, *La Graine de parole*, Stuttgart, Franz Steiner, 189 p.

DIAWARA Mamadou

1996, « Le griot mande à l'heure de la globalisation ». *Cahiers d'Etudes africaines*, 144, XXXVI-4, 591-612.

DIAWARA Mamadou

2003, *L'empire du verbe et l'éloquence du silence*, Koln, Editions Rudiger Köppe Verlag, 462 p.

DIKI-KIDIRI, EDEMA M. et A.

2003, Les langues africaines sur la toile. *Cahiers du Rifal*, vol. 23, p. 5-32.

DNFLA

1980, *Guides de transcription et de lecture bomu*, Bamako, Ministère de l'Education Nationale, 38 p.

DOMBOE Diyibo

1979, *La littérature orale bwa. Contes populaires et chansons traditionnelles*, Thèse de doctorat de Troisième cycle sous la direction de A. Lanly, Université de Nancy II, U.E.R. Lettres, 325 p.

DOURNES Jacques

1976, *Le Parler des Jörai et le style oral de leur expression*, Paris, POF, 343 p.

DOUYON Denis

2006, « Le discours diplomatique et démagogique du cousin plaisant au Mali ». *Cahiers d'Etudes africaines*, XLVI (4), n°184, p.883-906.

DOZON, Jean-Pierre

2008, *Une anthropologie en mouvement*, Paris, Editions Quae, 290 p.

DROUIN Jeannine

1987, « De quelques conceptions esthétiques de la parole dans la société touarègue ». *Journal des Africanistes*, n° 57, Les Voix de la parole, Paris, p. 77-96.

DUMESTRE Gérard, DERIVE Jean (ed.)

1999, *Des bêtes et des hommes, Chants des chasseurs mandingues*, Paris, Classiques Africains, n°27, 278 p.

DUNDES Alan (éd.)

1965, *The Study of Folklore*, Engelwood Clifts (NJ), Prentice Hall, 481 p.

ERNY Pierre

1982, « Approches du conte merveilleux ». *Recherche, pédagogie, culture*, n°58, juillet-septembre, p. 51-55.

ERNY Pierre

2006, *L'Enfant dans la pensée traditionnelle de l'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.

EBEL Marianne, FIALA Pierre

1983, *Sous le consensus, la xénophobie*, Lausanne, Institut de science politique, 454 p.

ELIADE Mircea

1988, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard N.R.F, 250 p.

ELIADE Mircea

1989, (1949), *Le mythe de l'éternel Retour : archétype et répétition*, Paris, Gallimard, nouvelle éd. Revue et augmentée, 182 p.

EVANS-SPRITCHARD Edward., FORTES M.

1964, *Systèmes politiques africains*, Paris, PUF.

FINNEGAN Ruth

1967, *Limba Stories and Story-Telling*, Oxford, The Clarendon Press, 352 p.

FINNEGAN Ruth

1970, *Oral Literature in Africa*, Oxford, The Clarendon Press, 558 p.

FINNEGAN Ruth

1988, *Literacy and Orality : Studies in the Technology of Communication*, Oxford, Blackwell, 256 p.

FINNEGAN Ruth

1992, *Oral Traditions in the Verbal Arts : a Guide to Research Practices*, Londres/New York, Routledge, 284 p.

FINNEGAN Ruth

2007, *The Oral and Beyond. Doing Things with Words in Africa*, Oxford, 258 p.

FLUTRE Louis-Fernand

1956, *Sur deux mots qui viennent d'Afrique : baobab et griot*. Studia Neophilologica, Uppsala, University of Uppsala, 28, p. 218-225.

FREGE Gottlob

2000, (1879), *L'Idéographie*, trad., Corinne Besson, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 213 p.

GENETTE Gérard

1972, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 288 p.

GOFFMAN Erving

1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, 230 p.

GOFFMAN Erving

1987, *Façons de parler*, Paris, Editions de Minuit, 285 p.



GOODY Jack

1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Editions de Minuit, 274p.

GOODY Jack

1987, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, (traduction française : *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994).

GOODY Jack

2007, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 269 p.

GOODY Jack, WATTIAN James

1968, *The Consequences of Literacy in « Literacy in Traditional Societies »*, ed. Jack Goody, Cambridge University Press.

GORDON Innes,

2004 (1974), *Sunjata : Three Mandeka versions*, London, School of Oriental and African Studies, 329 p.

GREIMAS Julien

1993, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 454 p.

GREIMAS Julien

2002, *Sémiotique structurale*, Paris, Presse universitaire de France.

GRICE Paul Herbert

1979, « Logique de la conversation ». *Communications*, n°30, Paris, Le Seuil.

GRILLO Eric

1997, *La philosophie du langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Mémo », 64 p.

GUEDOU Georges

1985, *Xo et Gbe. Langage et culture chez les Fons du Dahomey* (2 vol.), Thèse de troisième cycle de linguistique africaine, sous la direction de G. Calame-Griaule, Université de la Sorbonne Nouvelle, (Paris III) Institut d'Etudes Linguistiques, 926 p.

GUSDORF Georges

2007, *La Parole*, Paris, Presse universitaire de France, 126 p.

HABERMAS Jürgen

1986, *Morale et communication. Conscience morale et activité communicationnelle*, Paris, Cerf, 224 p.

HAGEGE Claude

1985, *L'Homme de paroles. Contributions linguistiques aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 295 p.

HALE A. Thomas

2007, *Griots and Griottes. Masters of Words and Music*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 432 p.

HAVELOCK A. Eric

1981, *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, Paris, Maspero, 104 p.

HERTRICH Véronique

1992, « Apport des sources existantes à la datation des événements. Une enquête en pays bwa au Mali ». in *Population*, n°5, p. 1263-1292.

HERTRICH Véronique

1994, *Dynamiques démographiques et changements familiaux en milieu rural africain. Une étude chez les Bwa, au Mali*, Thèse de Doctorat en Démographie, sous la direction de M. Lamy-Festy, Paris, Institut de Démographie de l'université de Paris, I, 621 p. + annexes.

HERTRICH Véronique

1996, *Permanences et changements de l'Afrique rurale*, Paris, Ceped, 548 p.

HERTRICH Véronique

1997, « Vers la construction d'un espace conjugal chez les Bwa du Mali ». in *Autrepart*, n°2, p.123-142 (Familles du Sud).

HERTRICH Véronique

1999, « Mariages et migrations : les premiers signes du changement démographique chez les Bwa ». in Bocquier Philippe et Diarra Tiénan (coordonné par), *Population et société au Mali*, p. 141-159, L'Harmattan, Paris, 204 p.

HOCHEGGER Hermann

1978, *Le langage gestuel en Afrique centrale*, St. Augustin, Steyler (Ceeba publications), 226 p.

HOUIS Maurice

1971, *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, Paris, PUF, 232 p.

HOUIS Maurice

1978a, Commentaire raisonné sur l'histoire de la linguistique négro-africaine. Recherche Pédagogie et Culture, 34, p.3-10.

HOUIS Maurice

1978b, Pour une taxinomie des textes en oralité. *Afrique et langage*, 10, Paris, p.3-33.

HUANNOU Adrien (dir.)

1999, *Francophonie littéraire et Identités culturelles. Actes du colloque du GRELEF*, Cotonou, Paris, L'Harmattan, 172 p.

IRELE Abiola

1989, « Eloge de l'aliénation ». *Notre Librairie*, n°90, p. 46-58.

JANSEN Jean

1995, *L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabate de Kela*. Texte recueilli, traduit et annoté par Jan Jansen, Esger Duintjer et Boubacar Tamboura, Leyden, CNWS.

JOHNSON John William

2004, « Griots mandingues : caractéristiques et rôles sociaux », *Africultures*, n°61, p. 13-22.

JOLLES André

1976, *Formes simples*, Paris, Seuil, (traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet de : Einfache Formen, Tubingen, Max Niemeyer Verlag, [1ère édition 1930] 213 p.

KAMIAN Bakari

2001, *Des tranchées de Verdun à l'Eglise de Saint-Bernard, 80 000 combattants au secours de la France (1914-18 et 1939-45)*, Paris, Karthala, 403 p.

KANE Mohamadou

1982, *Roman africain et tradition*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar.

KARIN Barber, COLLINS Jean-Paul, RICARD Alain

1987, *West African Popular Theatre*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 285 p.

KASEREKA Kavwahirehi

2004, La littérature orale comme production coloniale. Notes sur quelques enjeux postcoloniaux, *Cahiers d'études africaines*, XLIV-4, n°176, Paris, EHESS, 2004, p.793-813

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine

2001, *Les actes de langage dans le discours*, Nathan, Paris, 200 p.

KI-ZERBO Joseph

1990, *Eduquer ou périr*, Paris, Unesco, 126 p.

KI-ZERBO Joseph

1992, *La natte des autres : pour un développement endogène en Afrique*, Actes du colloque CRDE à Bamako, Karthala/Codestria, 504 p.

KI-ZERBO Joseph

2003, *A quand l'Afrique ?* Paris, Editions de l'Aube, 201 p.

KOFOWOROLA Ziki

1987, *Hausa Performing Arts and Music*, Lagos, Dept of Culture, Federal Ministry of Information and Culture, 330 p.

KONE Agnès Dembélé

1985, *Quelques coutumes qui nuisent à la santé de la femme : l'excision, l'infibulation*, Mémoire de fin d'études. Sous la direction de Madame Sangaré C. Souko, D.E.R. Biologie, Ecole Normale Supérieure, Bamako, 92 p.

KONE Florent Hassa

2010, *Chant de la tradition orale bo et liturgie. Etude de l'expression de la musique vocale des Bwa du Mali pour dialoguer avec le Seigneur*, Rome, Thesis ad doctoratum in Sacra Liturgia, sous la direction de Francis Mark, Institut Pontifical de Liturgie Saint Anselme, 430 p.

KONE Pierre

1989, *Baranyini, mon frère, Exode rural des jeunes du Bwa-tû et pastorale des migrants du diocèse de San (Mali)*, Mémoire de fin d'études, GSK, 69 p.

LABATUT Roger

1987, La Parole à travers quelques proverbes peuls du Fouladou (Sénégal), *Journal des Africanistes*, 57 – Les Voix de la parole, Paris, p.67-75.

LABOURET Henri

1951, « A propos du mot griot ». *Notes Africaines*, n° 50, Dakar, IFAN, p. 56-57.

LABURTHE-TOLTRA Philippe, WARNIER Jean-Pierre

1993, *Ethnologie, Anthropologie*, Paris, P.U.F., 448 p.

LAPOUJADE David

2007, *Williams James. Empirisme et pragmatisme*, Paris, Editions Les empêcheurs de tourner en rond/Le Seuil, 152 p.

LE POTVIN Sébastien

2005, *Lettres maliennes. Figures et configurations de l'activité littéraire au Mali*, Paris, L'Harmattan, 338 p.

LEGUY Cécile

2000, « Bouches délicieuses et bouche déchirée : Proverbe et polémique chez les Bwa du Mali ». *Langage et Société*, n° 92, p. 45-70.

LEGUY Cécile

2001, *Le proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en situation d'énonciation*, Paris, Karthala, 323 p.

LEGUY Cécile

2005a, « A propos de la communicabilité du dire proverbiale. Réflexion sur l'aspect métaphorique des proverbes » in Ursula Baumgardt et Jean Derive (éd.), *Paroles nomades. Ecrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala, p. 99-113.

LEGUY Cécile

2005b, « Améliorons l'avenir de la maison de nos pères. Analyse d'une cassette audio produite par le Projet Environnement Communautaire Tominian (SOS Sahel – Mali) pour promouvoir les actions de l'ONG » in Anne-Marie Dauphin et Jean Derive (éd.), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala, p.301-332.

LEGUY Cécile

2009, « Quand le cheval de l'Est rencontre le cheval de l'Ouest..., Approche ethnolinguistique de l'espace en pays boo (Mali) ». *Journal des Africanistes*, n°79-1, p.11-32.

LEGUY Cécile, DIARRA Pierre

2004, *Paroles imaginées - Le proverbe au croisement des cultures*, Bréal, 128 p.

LE MOAL Guy

1980, *Les Bobo, nature et fonction des masques*, Travaux et documents de l'ORSTOM, N°121, ORSTOM, Paris, 535 p.

LE MOAL Guy

1981, « Introduction à une étude du sacrifice chez les Bobo de Haute-Volta », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 5, 1981, p. 99-125.

LE MOAL Guy

1983, « Code sacrificiel et catégories de pensée chez les Bobo de Haute-Volta », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 6, p. 9-65.

LEROI-GOURHAN

1980 (1964), *Le Geste et la parole, Tome 1 : Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 326 p.

LEROI-GOURHAN

2000 (1964), *Le Geste et la parole, Tome 2 : la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 288 p.

LEVI-STRAUSS Claude

1990 (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Press Pocket, 347 p.

LEVI-STRAUSS Claude

2003, *Anthropologie structurale*, Paris, Press Pocket, 480 p.

LOUCOU Jean-Noël, DJEDOU N'Draman

1994, *La tradition orale africaine*, Paris, Editions Neter, 118 p.

LUMWAMU François

1977, « Le sens de la tradition ». *Recherche Pédagogie et Culture*, mai-août, p. 4.

LUNEAU René

1981, *Chants de femmes au Mali*, Paris, Ascot Editeurs, 175 p.

MALIKI Angelo B.

1984, *Bonheur et souffrance chez les Peuls*, Paris, CILF/ EDICEF, 70 p.

MANASSY Gabriel

1961, *Le bwamu et ses dialectes. Publications de la section de langues et littératures*, n°9, Dakar, Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

MARIE Alain (éd.)

1997, *L'Afrique des individus. Itinéraires citadins dans l'Afrique contemporaine (Abidjan, Bamako, Dakar, Niamey)*, Paris, Karthala, 438 p.

MERMOUD Mathieu

2003, *La parole magique. Etude sur la performativité*, Lausanne, Archipel/ Publications universitaires romandes, 163 p.

MIEDER Wolfgang et Alan DUNDES (éd.)

1981, *The Wisdom of Many. Essays on the Proverb*, New-York / Londres, Garland Publishing, 323 p.

MOFOLO Thomas

1981, *Chaka, une épopée bantoue*, Paris, 1er éd. NRF, 2è éd. Gallimard, (Traduite du sesotho par Victor Ellenberger et publiée par Jean Paulhan ; rééd. en 1940 ; rééd. en 1981)

MONENEMBO Tierno

1987, « La Guinée aussi ». *Notre Librairie*, n°88-89 (juil.-sept.), p. 6-9.

MOURALIS Bernard,

1984, *Littérature et développement*, Paris, Editions Silex/ACCT, 572 p.

NIAKITE Moussa

1983, *La révolte des Bobos dans le cercle de San d'après les archives*, Bamako, manuscrit photocopié.

NIANE Djibril Tamsir

2000 (1960), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 153 p.

OKPEWHO Isidore

1992, *African Oral Literature : Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington, Indiana University Press, 392 p.

ONG Walter John

1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres/New-York, Methuen, 201 p.

PAULHAN Jean

1966, *L'expérience du proverbe, Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Cercle du Livre Précieux, p.99-124.

PEIRCE Charles Sanders

2002 (1903), *La maxime du pragmatisme. Pragmatisme et pragmatisme*, Oeuvres I, C. Tiercelin et P. Thibaud éd., Paris, Le Cerf.

POPELARD Marie-Dominique

2002, *Ce que fait l'Art*, Paris, PUF, 127 p.

POPELARD Marie-Dominique, VERNANT Denis

1998, *Éléments de logique*, Paris, Seuil, 93 p.

POPELARD Marie-Dominique, WALL Anthony

2003, *Des faits et gestes*, Paris, Breal, 127 p.

RANC Elisabeth

1987, « La parole dans le mariage malinké ». *Journal des Africanistes*, 57 – Les Voix de la parole, Paris, p.31-44.

RICARD Alain

1995, *Littératures d'Afrique noire : des langues au livre*, Paris, CNRS/Karthala, 304 p.

ROBERT Anne-Cécile

2004, *L'Afrique au secours de l'Occident*, Paris, Editions de l'Atelier, 207 p.

ROULON-DOKO Paulette

2008, « Le statut de la parole ». in Ursula Baumgardt et Jean Derive (dir.), *Littératures orales africaines*, Paris, Karthala, p.34-47.

ROULON Paulette, DOKO Raymond

1983, « La parole pillée : accès au symbolisme chez les Gbaya 'bodoè de Centrafrique ». *Cahiers de Littérature Orale*, n°spécial 13 : Des proverbes à l'affût, Paris, Publications de Langues'O, p.33-49.

SANON Anselme Titianma

1975, « L'homme du style oral ». *Afrique et Parole*, nov. 1975, p. 15-29.

SAPIR Edward

1968, *Linguistique*, Paris, Editions de Minuit, 291 p.

SEARLE John

1972, *Les actes de langage*, Paris, Editions Hermann, 262 p.

SEITEL Fraser

1980, *See so that we may see : Performance and Interpretation of Traditional Tales from Tanzania*, Bloomington, Indiana University Press, 307 p.

SENGHOR Léopold Sédar

1964, *Comment les lamantins vont boire à la source. Liberté I – négritude et humanisme*, Paris, Seuil.

SEYDOU, Christiane

1989, « Raisons poétiques contre raison graphique ». *L'Homme*, 110, XXIX, Paris, p. 50-68.

SEYDOU Christiane

1991, « Bergers des mots, poésie peule du Mâssina ». Paris, Classiques africains , Vol.24, *Les Belles Lettres*, 359 p.

SEYDOU Christiane

1998, « Musique et littérature orale chez les Peuls du Mali ». *L'Homme*, n°148, Paris, p.139-158.

SEYDOU Christiane



2001, « Poésie religieuse et inspiration populaire chez les Peuls du Fouta-Djalou ». *Journal of African Cultural Studies*, 14,1, June 2001, p.23-47.

SEYDOU Christiane

2008, *Poésie mystique peule du Mali*, Paris, Karthala, 448 p.

SHUSTERMAN Richard

1992, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit (Le sens commun), 272 p.

SHUSTERMAN Richard

2009, « Divertissement et art populaire. Cultures populaires. Populisme et émancipation sociale », *Mouvements*, n°57, janvier-mars, p.12-20.

SIRAN Jean-Louis

1993, Rhetoric, Tradition and Communication : the Dialectics of Meaning in Proverb Use. *MAN*, Vol. 28, Number 2, June 1993, London, p.225 - 242.

SIRAN Jean-Louis

1994, Les énoncés ne sont pas des choses, mais des événements, *Journal des Anthropologues*, 57/58 – L'Anthropologue face à la langue, Paris, p. 106-117 [Edité par D. Rey-Hulman et G.Kabakova]

SMITH Paul

1975, *Le récit populaire au Rwanda*, Paris, Les Classiques Africains, Vol. 17, Armand Colin, 432 p.

SPERANZA Gaetana

1999, « Les Harpes » in *La Parole du fleuve*. Harpes d'Afrique centrale, de Dampierre, E. (éd.), Paris/Nanterre, Cité de la musique et Musée de la musique, Société d'ethnologie, p.53-94.

STOLLER Paul

1992, *The Cinematic Griot : The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago, U. of Chicago.

TAMARI Tal

1997, *Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*, Paris Nanterre, Société d'Ethnologie, 463 p.

THIERS-THIAM Valérie

2004, « Le griot-totem ». *Africultures*, n°61 – octobre – décembre 2004, Griot réel, griot rêvé, Paris, L'Harmattan, p.48-61.

THIERS-THIAM Valérie

2004, *A chacun son griot*, Paris, L'Harmattan, 179 p.

TIERCELIN Claudine

2002, *Hilary Putnam. L'héritage pragmatiste*, Paris, PUF, 126 p.

TRAORE A. Dramane

2002, *Le viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard/Actes Sud, 206 p.

TRAORE David

1970, « Une église efficace dans l'humilité du service » in *Vivant Univers*, n°267, p.32-43.

TRAORE Samba

1991, *Le Russe à travers les contes et légendes du Mali*, Bamako, Institut Pédagogique National.

TRAORE Samba

2001, *La pédagogie convergente : son expérimentation au Mali et son impact sur le système éducatif*, Paris, Editions de l'UNESCO, BIE, Monographies Innodata, n°6, 48 p.

TOURE Amadou, MARIKO Ntji Idriss (dir.)

2005, *Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse*, Paris, Karthala, 350 p.

VERDIER Yvonne

1979, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, 376 p.

WAQUET Françoise,

2003, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 427 p.

ZAHAN Dominique

1963, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris – La Haye, Mouton, 208 p.

ZEMP Hugo

1966, La légende des griots malinké. *Cahiers d'Etudes Africaines*, Paris/ La-Haye, Ed. Mouton, n°24, vol. VI, 4<sup>e</sup> cahier, p.611-642.

ZUMTHOR Paul

1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 320 p.

ZUMTHOR Paul

1984, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires françaises, 117 p.

2.4. Le conte, la légende, la fable

AWOUBANA Jean-Marie

1979, *Contes et fables*, Yaoundé, Editions Clé, 153 p.

BAUMGARDT Ursula

2000, *Une conteuse peule et son répertoire. Coggo Addi de Garoua (Nord-Cameroun)*, Paris, Karthala, 548 p.

BELMONT Nicole

1999, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, NRF/Gallimard.

CALAME-GRIAULE Geneviève (éd.)

1974, *Le thème de l'arbre dans les contes africains III*, Paris, SELAF, 208 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève

1987, *Des cauris au marché*, Paris, Société des Africanistes, 293 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève

1991, *Le renouveau du conte*, Paris, Editions du CNRS, 449 p.

CALAME-GRIAULE G., GAY-PARA Praline

2002a, *La parole du monde. Parole, mythologie et contes en pays dogon*, Paris, Mercure de France, 83 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève

2002b, *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, Gallimard (« Le langage du conte »), Paris, 304 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève

2006, *Contes dogon du Mali*, Paris, Karthala/INALCO, 243 p.

CASTEREDÉ Jean

2004, *La Fontaine*, Paris, Editions Studyrama, 277 p.

CHEVRIER Jacques

1999, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 215 p.

CHEVRIER Jacques

2005, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier International, 383 p.

DADIE Bernard

1982 (1954), *Légendes africaines*, Paris, Seghers, 281 p.

DERIVE Jean

1982, La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop. Itinéraires, Paris, L'Harmattan, p. 65-80.

DERIVE Jean

2003, « La recherche d'une communauté patrimoniale dans *Le cahier d'un retour au pays natal* ». in J. Derive et S. Santi, La communauté, fondements psychologiques et idéologiques d'une représentation identitaire, Grenoble, CNRS - MSH Alpes, p. 169-180.

DIOP Birago

2000, *Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 189 p.

DIOP Birago

2000 (1958), *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 189 p.

DOUCEY Bruno

2006, *Jean de La Fontaine. Fables*, Paris, Pocket, 222 p.

DUGAST Idelette

1975, *Contes, proverbes et devinettes des Banen (Sud-ouest du Cameroun)*, Paris, SELAF, 575 p.

GADEN Henri

1931, *Proverbes et maximes peuls et toucouleurs traduits, expliqués et annotés*, Paris, Institut d'Ethnologie, 368 p.

GÖROG-KARADY Veronika,

1990, *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, Paris, Editions du CNRS, 603 p.

GÖROG-KARADY Veronika

1991, *Miklós Fils-de-Jument. Contes d'un Tsigane hongrois. János Berki raconte*, Paris/Budapest, Editions du CNRS/ Académie des Sciences de Hongrie, 258 p.

GÖROG-KARADY Veronika

1994, *Le mariage dans les contes africains*, Paris, Karthala, 227 p.

GÖROG-KARADY Veronika

1997, *L'univers familial dans les contes africains. Liens de sang, liens d'alliance*, Paris, L'Harmattan, 225 p.

GÖROG-KARADY Veronika, SEYDOU Christiane

- 2001, *La Fille Difficile : un conte-type africain*, Paris, Editions du CNRS, 494 p.
- GRIMM Jacob et Wilhelm
- 1997, *Contes*, trad. et éd. Marthe Robert, Paris, Gallimard, 211 p.
- HAMA Boubou,
- 1976, *Contes et légendes du Niger*, Paris, Présence Africaine, 135 p.
- HERNANDEZ Soazig
- 2006, *Le monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, 317 p.
- KANE Mouhamadou
- 1986, *Essai sur les Contes d'Amadou Koumba*, Dakar, Nouvelles éditions africaines.
- KESTELOOT Lilyan, MBODJI Chérif
- 1983, *Contes et mythes wolof*, Dakar, N.E.A.
- LEGUY Cécile
- 2005, « Des types et des motifs dans les contes africains. Note sur les essais de classification ». *Cahiers de Littérature orale*, 57-58 – Nommer/ Classer les contes populaires, Paris, p.337-346.
- LEGUY Cecile
- 2007, «Revitalizing the Oral Tradition. Stories Broadcast by Radio Parana (San, Mali) ». *Research in African Literatures*, vol.38, n°3, p.136-147.
- LEGUY Cecile
- 2009, « Quand la radio reveille les contes. Temps du conte et temps des ondes ». *Cahiers de littérature Orale*, n° 65, p.65-90.
- MARKALE Jean
- 1982, « Généalogies du conteur ». *Cahiers de littérature orale*, n°11 p. 117-122.
- MONINO Yves
- 1987, « Le creuset de la parole (Gbaya 'bodoe ; République Centrafricaine) ». *Journal des Africanistes*, 57 – Les Voix de la parole, Paris, p. 207-227.
- MOURALIS Bernard
- 1991, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Birago Diop, Paris, Bertrand-Lacoste, 127 p.
- N'DA K. Pierre

1984, *Le conte africain et l'Education*, Paris, L'Harmattan, 250 p.

OVERBALLE Henrik,

1992, « *Narrative Traditions Among the Mandinka of West Africa* », in CRAWFORD P.I., SIMONSEN J.K, ed. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Tradition*, Aarhus, Intervention Press, p. 197

PALAÏ DILI Clément

2007, *Contes moundang du Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 169 p.

PASQUIER Abel

1976, *Initiations au Môogho et contes de l'orphelin*, Paris, EHESS, Thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle.

PATRINI Maria

1998, *Le conteur contemporain : une étude de la transmission et de la réception du conte en France*, Thèse d'anthropologie sociale sous la direction de Nicole Belmont, Paris, EHESS, 452 p.

PAULME Denise

1972, « Morphologies du conte africain ». *Cahiers d'études africaines*, Recherches en littérature orale africaine n°45, vol. XII, Paris – Mouton, p.131-163 (étude reprise dans *La Mère dévorante* en 1976).

PETITAT André

2000, *Secret et lien social*, Paris, L'Harmattan, 208 p.

PETITAT André (dir.)

2002, *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 221 p.

PETITAT André

2008, *Transmission et interprétation plurielle des récits. Education et Sociétés*, Bruxelles, De Boeck Université, p.57-70.

PROPP Vladimir

1970, *Morphologie du conte merveilleux*, Paris, Seuil, 256 p.

PROPP Vladimir

1983, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 484 p.

ROULON-DOKO Paulette

1977, *Wanto...et l'origine des choses. Contes d'origine et autres contes Gbaya-Kara*, Paris, Edicef, 143 p.

ROULON-DOKO Paulette

1998, *Chasse, cueillette et culture chez les Gbaya de Centrafrique*, Paris, L'Harmattan, 540 p.

ROULON Paulette, DOKO Raymond

1983, « La Parole pilée : accès au symbolisme chez les Gbaya 'bodoe de Centrafrique ». *Cahiers de Littérature orale*, 13 – Des proverbes ... à l'affût, Paris, p. 33-49.

ROULON Paulette, DOKO Raymond

1991, Jurer, maudire ou promettre : expression et conception du serment chez les Gbaya 'bodo' de Centrafrique. *Le Serment*, Vol. II. – Théories et devenir, Verdier, R. (éd.), Paris, Editions du CNRS, p. 274-288.

SACHINE Michka

1987, « Ifa sait la parole, l'histoire, les proverbes ». *Journal des Africanistes*, 57 – Les Voix de la parole, Paris, p. 161-173.

SAINTYVES Pierre,

1987, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*, Robert Laffont, 1192 p.

SEYDOU Christiane

2005, *Contes peuls du Mali*, Paris, Karthala, 489 p.

SOCE Ousmane

1998 (1962), *Contes et légendes d'Afrique Noire*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 154 p.

SORIANO Marc,

2006, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 525 p.

TOMASELI Keyan, EKE Maureem

1995, « Secondary Orality in South African Film ». *Iris*, n°18, p.61-69.

TRONC Hélène

2003, *Contes (de Charles Perrault)*, Gallimard, 158 p.

VELAY-VALLANTIN Catherine

1992, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 359 p.

ZADI Bernard,

1979, « Traits distinctifs du conte africain ». *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines*, n°2, Universités d'Abidjan, p.18-32.

## 2.5. Sur la radio, la télévision, les nouvelles technologies

ALBERT Pierre, TUDESCQ André-Jean

1996, *Histoire de la radio-télévision*, Paris, PUF, 127 p.

ARNHEIM Rudolf

2005 (1936), *Radio*, Paris, Editeur Van Dieren. Traduit de l'allemand en français par Lambert Barthélemy

BAGASSI Koura

2004, *Radio communautaire et de développement local, le cas de Radio Munyu de Banfora*, Mémoire de l'Université de Ouagadougou, 145 p.

BLISS Rüdiger

1994a, *Communiquer pour développer : le paysage africain, tome 1*, DWAZ publication, 11, Cologne, 396 p.

BLISS Rüdiger

1994b, *Communiquer pour développer : le paysage africain, tome 2*, Cologne, DWAZ publication, 11, 772 p.

BOULC'H, Stéphane

2003, *Radios communautaire en Afrique de l'Ouest*. Hors série n°5, COTA, Bruxelles, 150 p.

BOURQUIN Vincent

1997, *Les radios africaines, radio Sido et radio Foko, les deux stations de Ségou*, Mémoire de l'Université de Lausanne, 129 p.

CAPITANT Sylvie

2008, *La radio en Afrique de l'Ouest : un média carrefour sous-estimé ? Le cas du Burkina Faso*. *Réseaux*, n°150, vol. 26, p. 189-217.

CAZENAVE François

1980, *Les radios libres*, Paris, Paris, Presses universitaires de France, 126 p.

CHARDON Jean-Marc, SAMAIN Olivier

1995, *Le Journaliste de radio*, Paris, Editions Economica, 106 p.

CHRETIEN Jean-Pierre

1995, *Rwanda : Les médias du génocide*, Karthala, Paris, 432 p.

COJEAN Annick, ESKENAZI Frank

1986, *La folle histoire des radios libres*, Paris, Grasset, 333 p.

COLLIN Claude

1982, *Ondes de choc*, Paris, L'Harmattan, 224 p.



DELEU Christophe

2006, *Les anonymes à la radio. Usages, fonctions et portée de leur parole*, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 232 p.

DIARRA Mamadou Niaman

2005, *La radiodiffusion comme moyen de développement : cas de la radio rurale nationale du Mali*, Mémoire de fin de cycle DES-COM, Abidjan, 121 p.

FARDON Richard, GRAHAM Furniss

2000, *African Broadcast Cultures*, James Curreys Publishers, London, 239 p.

ILBOUDO Jean-Pierre

1992, *La radio rurale au Burkina Faso dans les années 90*, Thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux 3. Sous la direction de André-Jean Tudesq

KOUCHNER Jean

2006, *Les radios de proximité. Mode d'emploi*, Paris, Victoires-Editions, 184 p.

LOCHARD Guy (dir.)

2009, *La télévision. Une machine à communiquer*, CNRS Editions, Paris, 177 p.

NOUTHE François

1983, « La communication radiorale », *Question de communication*, n°11, Louvain-la-Neuve (Belgique), éd. Cabay, coll.

PANOS (Institut)

1996, *Ne tirez pas sur les médias. Ethique et déontologie des médias en Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan.

PANOS (Institut)

1997, *Législations et pluralisme radiophonique en Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan.

PANOS (Institut)

2008, *Le pluralisme télévisuel en Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan,

PANOS (Institut)

2009, *Médias et Religions en Afrique*, Paris, L'Harmattan

QUERRE François

1991, *Les mille et un mondes*, Rome, Editions FAO, 215 p.

TABING Louise

2002, *How to Do Community Radio : A Primer for Community Radio Operators*, Paris, Library, UNESCO Archives, 70 p.

TUDESQ André-Jean

1983, *La radio en Afrique*, Paris, Editions A. Pedone, 312 p.

TUDESQ André-Jean

2002, *L'Afrique parle, l'Afrique écoute. Les radios en Afrique subsaharienne*, Paris, Karthala, 315 p.

YETNA Jean-Pierre

1999, *Langues, média, communautés rurales au Cameroun : essai sur la marginalisation du monde rural*, Paris, L'Harmattan, 384 p.

## 2.6. Sociologie et Communication

AGBLEMAGNON F. N'Sougan

1964, *Rôle sociologique du matériel oral dans une société africaine. Les Ewe du Sud-Togo*, Paris, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle de sociologie, Paris V et EPHE, 363 p.

AGBLEMAGNON F. N'Sougan

1984, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire. Les Ewe du Sud-Togo*, Paris-La Haye, Mouton, 216 p.

ALLART Laurence,

1994, Dire réception. *Réseaux*, n°68 CENT.

BARTHES Roland

1999, *Le Grain de la Voix : Entretiens*, Le Seuil, Paris, 394 p.

BECKER S. Howard

2009, *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte, 316 p.

BOURDIEU Pierre

1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 243 p.

BOURDIEU Pierre

1992, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, Paris.

BOURDIEU Pierre

1994, *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, 245 p.

BOURDIEU Pierre

2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 423 p.

BRETON Philippe,

- 1997, *L'utopie de la communication*, Paris, La Découverte, 171 p.
- CEFAÏ Daniel, PASQUIER Dominique (éd.)
- 2003, *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF, 520 p.
- CHALVON-DEMERSAY
- 1997, « Modèles et acteurs de la production audiovisuelle », *Réseaux*, n°86 CENT, p. 1-26.
- CHARAUDEAU Patrick
- 2006, « Un modèle sociocommunicationnel du discours (entre situation de communication et stratégies d'individuation ». *Media & Culture*, revue européenne des pratiques médiatiques et culturelles, Paris, L'Harmattan, p.17-40.
- CHARAUDEAU Patrick *et al.*
- 1984, *Aspects du Discours radiophonique*, Paris, Seuil, 162 p.
- CHARPENTIER Isabelle (dir.)
- 2006, *Comment sont reçues les œuvres*, Editions Créaphis, 284 p.
- CHRETIEN Jean-Pierre
- 2000, *Rwanda, les médias du génocide*, Paris, Karthala, 397 p.
- CIARCIA Gaetano
- 2002, « L'ethnofiction à l'œuvre. Prisme et images de l'entité dogon ». *Ethnologies comparées*, n°5, automne 2002.
- CUCHE Denys
- 1996, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 123 p.
- DIARRA Niaman Mamadou
- 2005, *La radiodiffusion comme moyen de développement : cas de la radio rurale nationale du Mali*, Mémoire de fin de cycle, Institut des sciences et techniques de la communication, Abidjan, 123 p.
- DOZON Jean-Pierre
- 2008, *Une anthropologie en mouvement*, Paris, Editions Quae, 290 p.
- DURKHEIM Emile
- 2005 (1955), *Pragmatisme et sociologie*. Cours inédit prononcé à la Sorbonne entre 1913-1914 et restitué par Armand Cuvillier, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 212 p.
- DURKHEIM Emile

- 2007, *De la division du travail social (1893)*, Paris, PUF.
- FLICHY Patrice,  
1991, *Une histoire de la communication moderne*, Paris, La Découverte, 280 p.
- GUILLAUD Yann, WIDMER Jean  
2009, *Le juste et l'injuste. Emotions, reconnaissance et actions collectives*, Paris, L'Harmattan, 298 p.
- KEITA Cheick M. Cherif  
2009, *Salif Kéïta. L'ambassadeur de la musique du Mali*, Editions Grandvaux, 169 p.
- KIYINDOU Alain (éd.)  
2008, *Communication pour le développement*, Cortil-Wodon, Editions Modulaires Européennes, 308 p.
- LAFRANCE Jean-Paul, LAULAN A. M., et al.  
2006, *Place et rôle de la communication dans le développement*, Presses universitaires du Québec, coll. « Communications et Société », 168 p.
- LARGUECHE Evelyne  
1983, *L'effet injure. De la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, PUF, Collection Voix Nouvelles en Psychanalyse, 167 p.
- LESCLINGAND Marie  
2004, *Nouvelles pratiques migratoires féminines et redéfinition des systèmes de genres*, Thèse de doctorat en sciences économiques, mention démographie économique de l'Institut d'études politiques de Paris, sous la direction de Thérèse Locoh, Paris, 300 p.
- LOCHARD Guy, BOYER Henri  
1998, *La communication médiatique*, Paris, Le Seuil, 96 p.
- LOHISSE Jean  
1988, *Les systèmes de communication. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin/Masson, 191 p.
- MATTELART Armand  
2004, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, 123 p.
- McLUHAN Marchall  
1997 (1967), *La Galaxie Gutemberg, tome 1 et tome 2*, Paris, Mame, coll. « Idées », 520 p.
- McLUHAN Marchall  
1968, *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, Coll. « Points essais », 404 p.
- MEADEL Cécile (dir.)

- 2009, *La réception*, Paris, CNRS Editions, 159 p.
- MERCIER Arnaud (dir.)
- 2009, *Le journalisme*, Paris, CNRS Editions, 165 p.
- MIEGE Bernard
- 1995, *La pensée communicationnelle*, Grenoble, PUF, 118 p.
- MORIN Edgar
- 1962, *L'esprit du temps 1. Névrose*, Grasset, Paris, 288 p.
- MORIN Edgar
- 1975, *L'esprit du temps 2. Nécrose*, Grasset, Paris, 271 p.
- MUCCHIELLI Alex
- 1999, *Théories systémiques des communications. Principes et applications*, Paris, Armand Colin.
- MUCCHIELLI Alex
- 2006, *Les sciences de l'information et de la communication*, Paris, Armand Colin, 160 p.
- NACHI Mohamed
- 2006, *Introduction à la sociologie pragmatique*, Paris, Armand Colin, 224 p.
- NEVEU Erik
- 2001, *Une société de communication ?* Paris, Montchrestien, 160 p.
- OUEDRAOGO Jean-Ernest
- 2008, *Etude sur la mise en place des centres multimédias communautaires au Mali*, Bamako, CTA, 47 p.
- SCANNELL Paddy
- 1994, « L'intentionnalité communicationnelle dans les émissions de radio et de télévision ». *Réseaux* n° 68 CENT.
- WIDMER Jean
- 2004a, *Langues nationales et identités collectives. L'exemple de la Suisse*, Paris, L'Harmattan, 227 p.
- WIDMER Jean
- 2004b, « Ordre des langues et ordre politique. Plurilinguisme et démocratie en Suisse ». *Etudes et Source*, n° 30, 157-181.
- WIDMER Jean
- 2010, *Discours et Cognition sociale. Une approche sociologique*, Paris, Editions des archives contemporaines, 297 p.
- WINKIN Yves
- 2000, *La nouvelle communication*, Paris, Le Seuil, 390 p.

WINKIN Yves

2001, *Anthropologie de la communication*, Paris, Le Seuil, 332 p.

WOLTON Dominique

1990, *Eloge du grand public*, Paris, Flammarion, 319 p.

WOLTON Dominique

1997, *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 401 p.

WOLTON Dominique

2009, *Informé n'est pas communiquer*, Paris, CNRS Editions, 147 p.

### 3. DOCUMENTS, REVUES, ARTICLES DE PRESSE

#### 3.1 Les documents Bernard de Rasilly sur la Tradition orale locale (non édités)

I.2.4 – *Manzan'ui tisian be twan* : Notes sur les us et coutumes de Mandiakuy :  
initiation au Do, Rédigé avant 1938 ? 4 p.

I.2.6 – *Traditions des villages de Togo, de Kwana, de Sokoura*, 1965-66. 9 p.

I.2.13 – *Un peu d'histoire*, mai 1970, 1 carte, 4 p.

I.2.17 – *Ba Bwa laada : les uns et coutumes des Bwa*, sans date, 5 p.

I.2.23 – *Histoire du village de Mandyakuy*, traditions orales recueillies en  
août-septembre, 1971, 4 p.

#### 3.2 Autres

*Bamako Hebdo*, du 5 mai 2007, « Une particularité culturelle du Mali. Le « grin »,  
lieu de détente, de discussions et de décisions ».

*Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 2003, UNESCO,  
Disponible sur <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>

*La décentralisation au Mali. Du discours à la pratique*, 2004, Instituts Royaux des  
Tropiques, Bulletin 358, Amsterdam, 88 p.

- Le Guide Pratique du Maire et des Conseillers Communaux*, Mission de décentralisation et des réformes institutionnelles, Doniya, Bamako, 1999, 112 p.
- Le Monde diplomatique*, Manière de voir, n°97, février-mars 2008, p.4.
- Le Monde des Livres*, Une littérature en transition, interview de Boubacar Boris Diop par Lila Azam Zanganeh, édition du 16 avril 2010.
- Lettre du gouverneur général de l'AOF aux lieutenants-gouverneurs des colonies et aux commissaires du gouvernement général de l'AOF*, Archives du cercle de Ségou, novembre 1917.
- Plan directeur de développement de la radiodiffusion sonore et télévisuelle du Mali (1995-2014)*, Projet de planification du personnel et structure d'organisation pour les moyens de formation, Genève, PNUD-UIT, 1995, 91 p.
- Politique Nationale de Communication pour le développement*, 1993, Ministère de la culture et de la communication, 65 p.
- Problématique du développement socio-économique du Bwatun. Etude commandée par l'Association Niimi-Présence Bwa*, Rédigée par Issa Traoré (FDS, San) et Osée Tiénou (CCC, Kati), Août 2005, 48 p.
- Rapport annuel d'activités 2003-2005, Document du Conseil supérieur de la communication, 2006, Bamako, 59 p.
- Républicain-Niger*, quotidien national du Niger, numéro du jeudi 10 février 2005, « Nous devons réfléchir sur nos cultures, sur ce qu'elles ont à nous proposer d'extraordinairement riche », par Oumarou Kéita.
- Speaking African on the Radio. Impact Assessment Survey of FM/Community Radios Using African Languages in Ghana, Mali and Senegal*, 2005, Centre for Advanced Studies of African Society and UNESCO, Division du développement de la communication, Captown, 280 p.

#### 4. SOURCES AUDIOVISUELLES

##### 4.1. Cassettes de Radio Parana

###### Contes

- Contes en pays bo, vol. 3, 1996, Radio Parana, San.
- Contes en pays bo, vol.7, 1998, Radio Parana, San.
- Contes en pays bo, vol.9, 2000, Radio Parana, San.

Albums de chants

*Développement*, septembre 1995, par les Griots de Kouansankuy.

*Hanyaro*, septembre 1996, par les Femmes de Parana.

*Scolarisons les filles*, septembre 1999, par les Griots de Sè'èkuy.

*'Orola bwèrobe*, décembre 1999, par le groupe de Bouani.

Chorégraphies

DIARRA Joseph Tanden, 1994, *Yamu*, Exécution par le groupe Sewese.

DIARRA Joseph Tanden, 1995, *Le fils prodige*, Exécution par le groupe Sewese.

DIARRA Joseph Tanden, 1996, *Décentralisation*, Exécution par le groupe Sewese.

GOITA Pakouéné François, 2001, *Munuti ou la Révolte des Bwa*, Exécution par le groupe Zamaza de Kouansankuy.

KONE Fernand, 1998, *Errance dans la ville*, Exécution par le groupe Sewèse,

Emissions radiodiffusées

DABOU Seri, janvier 1997, *Etre bo et faire le beau*, 20 minutes.

DABOU Seri, janvier 1998, *Bariyamu, la parenté à plaisanterie*, 20 minutes.

KWENE Jean, novembre 1995, *Bwa-laada, les us et coutumes*, 20 minutes.

KWENE Jean, février 1996, *Bo, qui es-tu ?* 20 minutes.

4.2. Discographie

BA Amadou Hampâte, 1991, « Un maître de la parole. Mémoire d'un continent », émission Radio France Internationale, par Ibrahima Baba Kaké, CD audio [Extraits des archives de Radio Niger, Radio Abidjan, Radio Mali, RFI, Unesco].

KEITA Salif, 1989, *Ko-yan*, Mango, CCD 9836.

SUPER BITON, 1983, *Balandjan*, 1983, Tanjan LP, Paris.

SUPER BITON, 1980, *Nyangara foli*, SyllartProductions, Paris.

4.3. Filmographie

CISSE Souleymane, 1982, *Finye*, Mali.

CISSE Souleymane, 1987, *Yeelen*, Mali.

DRABO Adama, 1996, *Taafe Fanga*, Mali.

KRAMO Lanciné Fadika, 1981, *Djeli*, Côte-d'Ivoire.

KOUYATE Dani, 1995, *Kéita, l'héritage du griot*, Burkina Faso.



- SEMBENE Ousmane, 2003, *Moolade*, Sénégal.
- SEMBENE Ousmane, 1963, *Borom Sarret*, Sénégal.
- SISSAKO Abderrahmane, 1998, *La vie sur terre*, Mauritanie.
- SISSAKO Abderrahmane, 2003, *En attendant le bonheur*, Mauritanie.
- SISSOKO Cheick Oumar, 1995, *Guimba*, Mali.
- SISSOKO Cheick Oumar, 1997, *Nyamanton ou la leçon des ordures*, Mali.
- WOODY Allen, 1987, *Radio Days*, Etats-Unis d'Amérique.

#### 4.4. Enregistrements Vidéo

- GIBERT Dany, 2002, *Festival Niimi-Présence Bwa*, Bamako, Mali.
- LEGUY Cécile, 2005, *Colloque Contes et Radios de proximité*, San, Mali.

### 5. NETOGRAPHIE ET SITES CONSULTÉS

- <http://www.contesafricains.com/rubrique.php3>
- <http://www.africa-orale.org>
- <http://www.paroles conteurs.org>
- <http://www.afrik.com/radios-d-afrique>
- <http://www.mediafrica.net>
- <http://www.ruralradio.cta.int/fr>
- <http://www.fao.org/docrep/003/x6721f/x6721f28.htm>
- <http://www.africa.amarc.org/index.php?p=homme&l=fr>
- <http://www.panosparis.org/>
- <http://www.urteel.radio.org.ml/>

### 6. CARTES, SCHEMAS, TABLEAUX, PHOTOS<sup>563</sup>

#### 6.1. Cartes

- Carte 1 : Le Mali et ses pays limitrophes (p. 39)
- Carte 2 : L'implantation des Bwa au Mali et au Burkina Faso (p. 40)
- Carte 3 : Environnement culturel des Bwa (p. 41)
- Carte 4 : Les Bwa du Nord-Ouest (p. 42)
- Carte 5 : Les principales communes couvertes par Radio Parana (p. 43)

---

<sup>563</sup> Liste des documents utilisés dans la thèse, suivis de leur numéro de page.

## 6.2. Schémas

Schéma 1 : Eléments constitutifs de la religion traditionnelle (p. 93)

Schéma 2 : Diagramme de rayonnement de Radio Parana (p. 110)

Schéma 3 : L'« Arbre à problèmes » de Radio Parana (p. 241)

## 6.3. Tableaux

Tableau I : Les langues nationales au Mali (p. 30)

Tableau II : Emprunts linguistiques du *bamana* au *bomu* (p. 34)

Tableau III : Emprunts linguistiques du français au *bomu* (p. 34)

Tableau IV : Effectifs de l'enseignement fondamental au Mali (p. 102)

Tableau V : Les dépenses de Radio Parana en 2000, 2001 et 2002 (p. 117)

Tableau VI : Les recettes de Radio Parana en 2000, 2001 et 2002 (p. 118)

Tableau VII : Fréquentation par sexe des CMC pour le mois d'avril 2006 (p. 226)

Tableau VIII : Les Centres locaux d'information et de communication (p. 227)

Tableau IX : Les radios locales dans le Bwatun (localité, fréquence, statut) (p. 229)

Tableau X : Grille des programmes de Radio Parana, Année 2008-2009 (p. 236)

Tableau XI : Classement et volume horaire par semaine (octobre 2008) (p. 237)

Tableau XII : Recueil, diffusion, conservation du conte (p. 260)

## 6.4. Figures

Figure I : Typologie des radios libres au Mali (p. 220)

Figure II : Répartition des radios libres par régions administratives (p. 223)

Figure III : Langues en usage à Radio Parana (p. 239)

## 6.5. Photos

Alexis Dembélé : Clichés p. 111 ; 174 ; 238 ; 319.

Cécile Leguy : Cliché n°1 p. 183 ; Extraits vidéo p. 193 ; 194 ; 183 (nos 2, 3, 4) ; 251.

Hassa Florent Koné : Clichés p. 176.

## 7. RENCONTRES, COLLOQUES

Conteurs et Radio de proximité. Les revalorisations de la Tradition orale. San, Mali,  
17-19 juillet 2005

- 7<sup>e</sup> Conférence de La Société Internationale pour Les Littératures Orales d'Afrique (ISOLA) - Lecce, Italie, 11-15 Juin 2008 : *Radio locale et dynamique du conte en milieu rural africain : l'expérience d'une rencontre entre conteurs après dix ans d'interventions à Radio Parana au Mali* (en collaboration avec Cécile Leguy).

## TABLE DES MATIERES

<b>PRINCIPAUX SIGLES UTILISES</b>	<b>4</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>5</b>
<b><i>INTRODUCTION GENERALE</i></b>	<b><i>10</i></b>
<b>1. PROBLEMATIQUES DE L'ORALITE ET DU CONTE</b>	<b>12</b>
<b>2. POURQUOI S'INTERESSER A L'ORALITE A LA RADIO ?</b>	<b>17</b>
<b>3. DE L'ORALITE AU NUMERIQUE ?</b>	<b>22</b>
<b>4. METHODOLOGIE</b>	<b>28</b>
4.1. Comment aborder le matériel oral ?	28
4.2. La langue et ses locuteurs	30
4.3. Transcription et traduction des textes oraux	32
<b>5. ENQUETES, CORPUS, TRAITEMENT</b>	<b>36</b>
<b><i>PRELIMINAIRES : LE CONTE, UN SUJET DE PRAGMATIQUE</i></b>	<b><i>44</i></b>
<b>1. LE CONTE : UNE FORME SIMPLE ?</b>	<b>45</b>
1.1. Questions « jolliennes »	45
1.2. Charles Perrault et les recueils	49
1.3. Jean de La Fontaine et les Fables	51
1.4. Vladimir Propp et les formes du conte	54
<b>2. ASPECTS DE LA TRADITION ORALE AFRICAINE</b>	<b>57</b>
2.1. Plusieurs genres oraux	57
2.2. Comment se caractérise le style oral ?	59
2.3. Quels intérêts pour la radio ?	61
<b>3. DEFINIR LE CONTE EN AFRIQUE</b>	<b>63</b>
3.1. Le conte, un langage et des représentations	63
3.2. Des genres proches du conte : mythe, légende, fable	65
3.3. L'usage social du conte	72
<b>EN CONCLUSION</b>	<b>76</b>

**PREMIERE PARTIE SITUATIONS ET CONTEXTES D'ORALITE \_\_\_\_\_ 78**

**CHAPITRE PREMIER LES CONDITIONS SOCIOCULTURELLES D'ORALITE ET DE COMMUNICATION DES BWA DU MALI \_\_\_\_\_ 79**

**1. CONTEXTES GEOGRAPHIQUE ET SOCIOLOGIQUE \_\_\_\_\_ 81**

1.1. Le pays des Bwa ou le Bwatun \_\_\_\_\_ 81

1.2. L'environnement ethnique des Bwa \_\_\_\_\_ 84

1.3. La révolte bobo ou *Munuti* \_\_\_\_\_ 86

1.4. Indicateurs religieux d'hier et d'aujourd'hui \_\_\_\_\_ 91

**2. LE VILLAGE COMME UN « FAIT SOCIAL » \_\_\_\_\_ 96**

2.1. Un cadre villageois et rural \_\_\_\_\_ 96

2.2. Des stratifications par implantations et par activités \_\_\_\_\_ 99

**3. QUELQUES FACTEURS DE CHANGEMENT ET D'EVOLUTION \_\_\_\_\_ 102**

3.1. L'école et les nouvelles migrations \_\_\_\_\_ 102

3.2. La décentralisation \_\_\_\_\_ 105

3.3. Radio Parana, moyen d'expression et de pratique orale \_\_\_\_\_ 107

3.3.1. Postures \_\_\_\_\_ 107

3.3.2. Contextes et objectifs \_\_\_\_\_ 108

3.3.3. Eléments techniques et ressources humaines \_\_\_\_\_ 110

3.3.4. Des ressources \_\_\_\_\_ 113

**CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER \_\_\_\_\_ 120**

**CHAPITRE DEUXIEME PRATIQUES D'ORALITE ET DE COMMUNICATION \_\_\_\_ 122**

**1. PORTRAITS DE LA PAROLE EN AFRIQUE \_\_\_\_\_ 124**

1.1. Parler est le propre de la personne humaine \_\_\_\_\_ 124

1.2. Divers symbolismes de la parole \_\_\_\_\_ 126

1.3. L'art de bien parler \_\_\_\_\_ 128

1.4. Des chemins de réception de la parole \_\_\_\_\_ 130

1.5. Le poids des mots et la force du message \_\_\_\_\_ 134

**2. RADIOSCOPIE DE LA PAROLE CHEZ LES BWA \_\_\_\_\_ 136**

2.1. Les substituts humains de la parole \_\_\_\_\_ 136

2.1.1. La bouche, moyen de transport de la parole \_\_\_\_\_ 137

2.1.2. La langue, organe de la parole \_\_\_\_\_ 138

2.1.3. La salive, lubrifiant de la parole. \_\_\_\_\_ 140

2.2. La parole et ses symbolismes \_\_\_\_\_ 141

2.2.1. La parole, c'est ce qui vient du ventre \_\_\_\_\_ 141

2.2.2. La parole est constituée comme le corps humain \_\_\_\_\_ 142

2.2.3. La parole comme langage articulé _____	145
2.3. Les paroles sociales _____	150
2.3.1. Lorsque la radio locale s'inspire des paroles sociales _____	150
2.3.2. Injurier, c'est parler _____	154
<b>3. QUESTIONS DE PRAGMATIQUE DU DISCOURS ORAL _____</b>	<b>156</b>
3.1. Marqueurs d'écriture et d'oralité _____	156
3.1.1. Existe-t-il une hiérarchie du discours ? _____	156
3.1.2. Produire dans sa langue : problème ou solution ? _____	158
3.1.3. Déformations ou création ? _____	159
3.2. Comme un retour au conte traditionnel _____	161
3.3. Les spécificités du style oral _____	163
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE DEUXIEME _____</b>	<b>166</b>
 <b>CHAPITRE TROISIEME PRATIQUANTS D'ORALITE ET DE COMMUNICATION _</b>	<b>167</b>
<b>1. TOUT LE MONDE PEUT CONTER MAIS... _____</b>	<b>170</b>
1.1. Producteurs en amateurs _____	170
1.2. Producteurs de père en fils _____	171
1.3. Producteurs par expertise _____	172
<b>2. SPECIALISTES ET EXPERTS _____</b>	<b>174</b>
2.1. Les conteurs _____	174
2.2. Le <i>cebwe</i> , un maître-conteur _____	179
<b>3. LA PERFORMANCE COMME ENJEU DU STYLE ORAL _____</b>	<b>189</b>
3.1. Définition, domaines, tendances _____	189
3.2. Conditions de la performance : le geste, la voix, la musique _____	191
3.2.1. Le geste _____	191
3.2.2. La voix _____	197
3.2.3. La musique _____	202
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE TROISIEME _____</b>	<b>207</b>

## **DEUXIEME PARTIE UNE PRAGMATIQUE DE L'ORALITE A LA RADIO \_\_\_\_\_ 209**

### **CHAPITRE QUATRIEME LA RADIO, INSTRUMENT DE PRATIQUE D'ORALITE \_ 210**

#### **1. ECOUTER LA RADIO EN AFRIQUE \_\_\_\_\_ 213**

1.1. Comme un « tam-tam » venu d'ailleurs \_\_\_\_\_ 213

1.2. Lorsque l'oralité intéresse la radio \_\_\_\_\_ 216

1.3. Des représentations et des réflexes communautaires \_\_\_\_\_ 218

#### **2. LES RADIOS AU MALI \_\_\_\_\_ 220**

2.1. Les débuts et les raisons d'une éclosion radiophonique \_\_\_\_\_ 220

2.2. Les types de radios au Mali \_\_\_\_\_ 220

2.3. Fonctionnement des radios libres \_\_\_\_\_ 224

2.4. Les Centres multimédias, lieux de diffusion des savoirs locaux \_\_\_\_\_ 226

2.5. Regards critiques \_\_\_\_\_ 229

#### **3. LE CAS DE RADIO PARANA : LES CONTENUS ET LES PUBLICS \_\_\_\_\_ 232**

3.1. Identifications communicationnelles \_\_\_\_\_ 232

3.2. Contenu des programmes et langues de diffusion \_\_\_\_\_ 235

3.2.1. La grille des programmes \_\_\_\_\_ 235

3.2.2. L'enjeu des langues nationales \_\_\_\_\_ 239

3.2.3. Regards critiques : la radio comme un « arbre à problèmes » \_\_\_\_\_ 240

### **CONCLUSION DU CHAPITRE QUATRIEME \_\_\_\_\_ 245**

### **CHAPITRE CINQUIEME CE QUE CONTER A LA RADIO VEUT DIRE \_\_\_\_\_ 246**

#### **1. LES CONDITIONS SOCIOLOGIQUES DU CONTE \_\_\_\_\_ 250**

1.1. Corpus de contes \_\_\_\_\_ 250

1.2. Aspects sociologiques : le temps, les énonciateurs et le public \_\_\_\_\_ 251

1.3. Réception du conte \_\_\_\_\_ 253

#### **2. TRANSFORMATIONS DU CONTE \_\_\_\_\_ 255**

2.1. La transcription et les traductions \_\_\_\_\_ 255

2.2. Mettre l'oralité en boîte et la coucher sur du papier \_\_\_\_\_ 256

2.3. Lorsque le conte devient une œuvre littéraire \_\_\_\_\_ 258

2.4. Deux procédés, une conservation \_\_\_\_\_ 260

#### **3. PRAGMATIQUE DU CONTE ORAL \_\_\_\_\_ 262**

3.1. De nombreux actes de langage \_\_\_\_\_ 262

3.2. Structure du conte \_\_\_\_\_ 264

3.3. Ce que communique le conte \_\_\_\_\_ 269

3.3.1. Sur la société \_\_\_\_\_ 269

3.3.2. Sur le conteur \_\_\_\_\_ 271

3.4. Les représentations _____	273
3.5. Sur la tradition _____	275
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE CINQUIEME _____</b>	<b>280</b>
 <b>CHAPITRE SIXIEME ACTEURS NOUVEAUX POUR FONCTIONS ANCIENNES ____</b>	<b>281</b>
<b>1. LES PERFORMATIVITES DU CONTE _____</b>	<b>284</b>
1.1. Le conte comme parole informative _____	284
1.2. Le conte comme parole pédagogique _____	288
1.3. Le conte comme parole ludique _____	290
1.4. Le conte, une parole normative _____	290
<b>2. LE CAPITAL MEDIATIQUE EN ORALITE _____</b>	<b>293</b>
2.1. Conter dans les langues nationales _____	293
2.2. L'oralité comme un capital symbolique ? _____	297
2.2.1. Une définition sociologique _____	297
2.2.2. Vedettariat ou espaces de reconnaissance ? _____	299
2.2.3. Vers de nouvelles frontières _____	301
<b>3. LORSQUE LA RADIO DYNAMISE L'ORALITE _____</b>	<b>304</b>
3.1. Comme une école et une radio _____	305
3.2. Dynamisme radiophonique et oralité _____	306
3.3. Quels enjeux ? _____	309
<b>4. VALORISATION ET REVITALISATION DE L'ORALITE _____</b>	<b>312</b>
4.1. Effervescences écrites _____	312
4.2. Conter par l'image et le son _____	313
4.3. Le griot, un acteur et sujet médiatique nouveau _____	314
4.4. Des autres langages oraux _____	317
<b>CONCLUSION DU CHAPITRE SIXIEME _____</b>	<b>318</b>
 <b>CONCLUSION GENERALE _____</b>	<b>321</b>
<b>1. LES PASSERELLES SOCIALISANTES DE L'ORALITE _____</b>	<b>324</b>
<b>2. LA RADIO, COMME UNE CARTE MEMOIRE ? _____</b>	<b>326</b>
<b>3. BILAN PERSONNEL _____</b>	<b>327</b>



<b><i>SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE GENERALE</i></b>	<b>329</b>
<b>1. SOURCES ET ARCHIVES</b>	<b>329</b>
<b>2. OUVRAGES ET TRAVAUX SPECIALISES</b>	<b>333</b>
<b>3. DOCUMENTS, REVUES, ARTICLES DE PRESSE</b>	<b>366</b>
<b>4. SOURCES AUDIOVISUELLES</b>	<b>367</b>
<b>5. NETOGRAPHIE ET SITES CONSULTES</b>	<b>369</b>
<b>6. CARTES, SCHEMAS, TABLEAUX, PHOTOS</b>	<b>369</b>
<b>7. RENCONTRES, COLLOQUES</b>	<b>370</b>
<b><i>TABLE DES MATIERES</i></b>	<b>372</b>